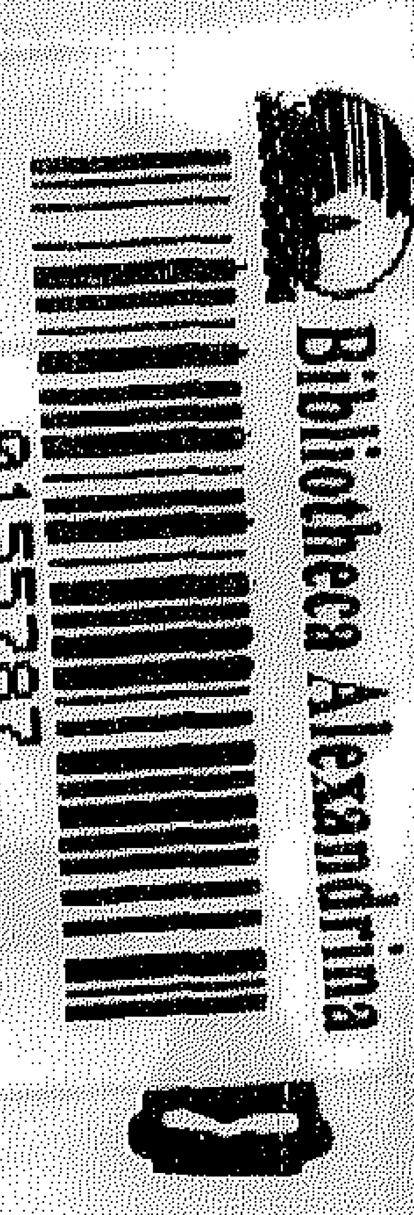
نحو تراجيديا معاصرة

ملاحظات

يسرى الجندى



نحو تراجيديا معاصرة
ملاحظات

يسرى الجندى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

الغلاف والاخراج الفنى :

جرجس ممتـاز

اهـــداء :

الى آمـــال زوجـــتى ..

ومصباح حيـاتي الوضاء .

يســرى

مقدمة ضرورية

« نحن ما بين تأكيد الانسان ونفيه »

(١)

ثمة اجماع بأن أساس الوضع الحضارى القائم هو تلك الثورة العلمية التى جاءت فى مواجهة مثل علمية سادت القرون الوسطى وما سبقها على نحو ما ، والتى كانت مرتبطة بالفلسفة الكونية السائدة حينها ، وذلك بدءا من بديهيتها عن وضع الانسان كمركز للكون ، وكانت أولى دلالات هذه الثورة العلمية هى عكس هذه البديهية تماما ، حيث تنبىء أن الانسان عليه أن يعرف ألا ارتباط للكون به ، وأنه ليس هناك اهتمام سابق بمصالحه ، وأنه لا أثر لمبالاة به فى هذا العالم ، وأنه لا مبدأ هناك يضمن سعيه ٠

وربما يتلخص مضمون ذلك فى الكلمات التالية لكل من بلفور ورسل ٠٠ يقول بلفور :

« لم يعد الانسان قدر ما بوسع العلم الطبيعى أن يعلمنا ، العلة الغائية للكون ووريث جميع العصور الذى هبط من السماء ٠٠٠ فوجوده بالذات وجود عرضى وقصته حقبة موجزة ، وانتقاله فى حياة كوكب من أحقر الكواكب ، أما الأسباب التى اتحدت بادىء ذى بدء فحولت مركبا عضويا ميتا الى حياة تحدد منها الانسان ٠٠ فلا يعرف العلم عنها شيئا حتى الآن ، ويكفى القول انه نشأ على التدريج وبعد كفاح طويل من بدايات كالجوع والمرض والقتل المتقابل ، وهى كلها المرضعات التى نهل منها أسياد الخليقة المقبلون ، فنشأ جنس له من الضمير ما يكفى لأن يجعله يحس بأنه تافه لا أهمية له ، فاذا استعرضنا الماضى وجدنا أن تاريخه جبل بالدماء والدموع والأخطاء التى لا حيلة فيها والثورات المتوحشة والاستسلام الأبله والآمال الفارغة ، واذا ما حاولنا أن نستشف المستقبل علمنا أنه بعد مقدار من الزمن الطويل اذا ما قورن بالحياة

الفردية ، ولكنه قصير بالحقيقة اذا ما قورن بتقسيمات الزمن الذى ندرسه فى أبحاثنا .. فان قوى نظامنا ستتدهور ومجد الشمس سيخبو ، وتقف الأرض قاتمة جامدة ، فلا تحتمل ذلك الجنس الذى أزعج وحدتها خلال لحظة عابرة ولابد للانسان أن يوارى فى الحفرة وتمحى كل أفكاره ، والوعى القلق الذى قطع السكون السائد فوق الكون ، فى هذه الزاوية المظلمة .. سيسكن ... ولن تعرف المادة ذاتها بعد ذلك .

أما الصروح الشامخة التي لا تفنى والأعمال الخالدة والموت ذاته .. والحب الذى أقوى من الموت .. فستكون كأنها لم تكن قط ، ولن يكون أى شىء فى الوجود أفضل أو أسوأ بالرغم من الكفاح والعبقرية والاخلاص والآلام التى بذلها الانسان خلال أجيال لا حصر لها ... » .

ويكمل رسل الصورة بقوله :

« ... ولا تستطيع النار ولا البطولة ولا قوة الفكر والشعور أن تحفظ حياة فرد وراء القبر وأن يقدر لجميع جهاد العصور وللاخلاص كله والوحى بأكمله ولاشراق نور العبقرية البشرية ــ الفناء عند موت النظام الشمسى الواسع ، وألا يكون مفر للهيكل الذى بنته مآثر الانسانية من أن يدفن تحت أنقاض كون سيتهدم .. تلك أمور ان لم نقل انها غير قابلة للجــدل فانهــا تكاد تكون أكيــدة بحيث ان أية فلسفة ترفضها لا تستطيع أن تصمد .

ومن هنا نود أن نشير الى جانب من الموقف .

(٢)

هناك سؤال يطرح نفسه مباشرة وهو ...

هل يملك العقل أصــلا مبررا حقيقيا للحديث عن تجربة وجــود الانسان حتى يواجه بالتالى مثل هذا النفى ؟

ان العقل المجرد خارج التجربة الحية يواجهنا بحقيقة أكيدة بالنسبة اليه ؛ وهى أن العالم خال من المعنى أصلا وبشكل نقى ... وأن هذه الحقيقة تستتبع بالتالى أمرا آخر وهو أن القيم مستحيلة فى عالم لا معنى له .. أيضا وبالتالى تبدو الحرية الانسانية تبعا لارتباطها بالقيم والمعنى ــ أكذوبة .

وان الفلسفة فى مجموعها لم تكن مبدئيا الا محاولة لاخفاء هــذه الحقيقة ، خاصة وأن العقل المجرد حين يرصد التجربة من الخارج على المستوى الفردى أو التاريخى فهو ينتهى الى حقيقة أخرى مؤكدة للأولى ، وهى النسبية المحيطة بالتجربة وان ذلك فى مجمله نفى لأية أبعاد ممكنة لتجربة الانسان ، والحقيقة أن هذا الاحباط الأساسى يطارد كل محاولات الفكر من أجل تأكيد الانسان .

فهل هنـاك منطلق مختلف يتجاوز هـذا الاحباط ، ويكون مبررا حقيقيا للحديث بصدد تجربة الانسان دون أن يكون الصمت هو الأمر الوحيد المتبقى لنا جميعا وبلا حاجة لتبريره ؟

نعـــم ٠٠ وتلك نقطة أساسية فيما تقوم عليه هذه الملاحظات ، ونبدأ بتأكيد حقيقة هامة ٠

فثمة معطية أولية فى متناولنا جميعا وبشكل مباشر ، يمكن أن تبدو ركيزة حقيقية لبداية مختلفة ، حيث تبدو كأنها منطلق أسطورى محتوم لوجود الانسان فى العالم ، بل حيث تفترض أنه يمكن أن تقودنا الى انعكاس حقيقى لما يقوم عليه وجود الانسان من أساس ثورى لا فرار منه ٠٠٠ أساس هو فى جوهره جدل مفتوح لا يملك الفكر المجرد قبوله أو الاحاطة به على نحو ما سنؤكده ــ تلك المعطية هى الوعى بوجودنا ٠٠ الوعى بوجودنا كمعطية أولية محايثة للوجود نفسه وتسبق أى تصـور عقلى ، وعلى نحو يتحدى الثنائية بين الوجود والادراك ٠

واذا كان لنا أن نطلق على هذا الوعى ادراكا حدسيا فعندما نرتضى ذلك فنحن نعنى بالدرجة الأولى ابتعاده عن أى نوع من الاستدلال العقلى أو الاحالة الى شىء آخر خارج طبيعة هذا الوعى ٠

وقد يتأكد لنا ما نعنيه بفصل هذا الوعى عن مشكلة الفلسفة حين نعرض لمثالين عن الحدس مرتبطين بمشكلة الفلسفة وهما كوجيتو ديكارت وآنية ابن سـينا ٠

فكوجيتو ديكارت وآنية ابن سينا تعنيان ادراكا حدسيا ولكنهما فى الحقيقة ليسا الحدس كما يمكن أن نعنيه حين يكون بعيدا بعدا حقيقيا عن الاستدلال ومشكلة الفلسفة ، فكوجيتو ديكارت « أنا أفكر اذن أنا موجود » يعتبره ديكارت حقيقة ندركها ادراكا مباشرا ، فهى حدس عقلى . ونحن نجد أن هذا الحدس قضية مطروحة تستنتج استدلالا ومن ذلك قوله :

« اننى أستطيع أن أشك أنى أفكر ولكن هذا الشك نفسه لا يمكن أن ينال من الفكر ، بل انه الدليل عليه ما دمت أشك فانا إفكر وما دمت أفكر فآنا كائن » ٠٠ ومن مثل هذا الاستدلال يمتد جدل طويل لا نهاية له حتى اليوم ، والاستدلال جـاء كما هو واضح من الاحالة بين الفكر والوجود٠ ٠أما قولى ان وعيى بوجود معطية مباشرة لا تحتاج الى استدلال فذلك لانها محايثة لوجودى نفسه دون ثنائية ، وعلى نحو يسبق مثـل هذه الاحالة بين فكر ووجود ، وبالتالى لايحتاجها ، وبالتالى أيضا لايتضمن بالضرورة غاية مرتبطة بهذا الادراك ٠٠ فالكوجيتو لكى يثبت استدلاله ، يتضمن بالضرورة غاية مرتبطة بهذا الادراك ، ونعنى بذلك أن الكوجيتو يضمن بصورته تلك الوصول الى وجود الفكر كجوهر بمعزل عن الأشياء ؛

واذا تخلينا عن هذه الغاية لم يثبت لدينا المبدأ ، وذلك ينفي أن يكون الادراك ادراكا حسيا على نحو ما نعنيه لأنه يحيل الى غاية خارجة ويعتمد عليها في الوقت نفسه وتأتي كلمات ديكارت التالية ليتأكد ذلك بوضوح فهو يقول :

« لما أطلت النظر في حالي رأيت اني أستطيع أن أفترض انه ليس لي جسم وأني لا أشكل مكانا وأنه لا يوجد عالم على الاطلاق ولكنني لست بمستطيع من أجل هذا أن أفترض أني غير موجود بل على نقيض ذلك ٠٠٠٠ ان كوني أعمل الفكر ، شاكا في حقيقة الأشياء يقتضي اقتضاء جليا أنني موجود في حين أنني لو وقفت عن التفكير ، وكان سائر ما كنت تصورته حقا لما ساغ لي أن أعتقد أنني موجود ، فعرفت من ذلك أنني جوهر كل ماهيته أو طبيعته أن يفكر وأنه ليس في حاجة لكي يكون موجودا الى أي مكان ، ولا يعتمد على أي شيء مادي ، بمعنى أن النفس التي تقوم آنيتي متميزة عن البدن تميزا تاما ، بل هي أيسر منه معرفة ، وأنه لو لم يكن الجسم موجودا على الاطلاق لكانت النفس موجودة بتمامها » ٠

وعلى هذا نجد أن الكوجيتو مرتبط بتلك التفرقة بين الفكر والمادة ونفيه ينفيها ، لقد استتبعت تلك التفرقة الاستدلال وأيضا غاية خارج ما يمكن اعتباره ادراكا مباشرا مكتفيا واننا بالضرورة ازاء ثنائية واستدلال وغاية خارج الحدس المباشر أما ما نعنيه هنا بوعيي بوجودي فهو في غنى عن هذا ٠٠ وانه معطية مباشرة لا تستتبع استدلالا لانها لا تنطوي على ثنائية ــ وعي محايث للوجود نفسه وادراكها مكتف بنفسه ولا يحيل بالضرورة الى اثبات خارجه ، انها تستمد امتلاءها المباشر من الوجود عينه وكما لا تعتمد على الاسدلال في تأكيدها فلا يمكن أيضا نفيها بالاستدلال ٠

والحقيقة الهامة والتي يمكننا التوصــل اليها هنا ، هي أننا حين نعتبر أن الفلسفة بكل وجوهها في جانب والوضعية المنطقية ــ التي تنفي وتفند كل وجوه الفلسفة ــ في جانب آخر ٠ فنحن نجد أن هذه الحقيقة عن الوعي تفلت من كلتيهما ٠٠

فالتفكير التاملي بكل وجوهه في الفلسفة لا يحيل استدلالا الى اي شيء بالاثبات أو النفي بصدد هذه المعطية ، انما أجــد نفسي بواسطته لا أصل الا الى حالة دهشة لا تنقطع ازاءها ٠

وفي الوقت نفسه فان المنطق الوضعي لا يستطيع أن يحصر هــذه المعطية أو ينفيها ٠ وان هذا مما يؤكد أن هذه المعطية لا تحيل الى اثبات خارج طبيعتها ، وانما الممكن هنا أن تحيل الى معطيات مرتبطة بجوهرها التلقائي من داخلها ، في اطار جدلي مفتوح كما سيتضح ٠

وهنا يمكننا أن نلاحظ أن طبيعة وعينا هذا ذات منطلق جدلي ويمكن أن نبدأ من ادراك ذلك حين نرى أن وعينا بوجودنا كما نؤكده ــ لا يقبل

فكرة سبق العدم له كما لا يقبل فكرة فنائه ٠٠ اننى مع هذه المعطية أرفض فكرة أننى كنت فى العدم قبل ذلك وأننى سالحق بالفناء يوما ما ٠٠ ذلك رغم الاصطدام بما يضـساد هـذا ، نعنى كل المقـاومات فى العالم والانفصـال والعجز وعلى قمة ذلك كله الموت نفسـه ٠٠ وذلك يفترض بالضرورة علاقة جدلية بين هذا الوعى وامتداده ــ وبين العالم ، علاقة تجاوز جدلى كما يمكن أن يتضح من الامتداد التلقائى لهذا الوعى ، وهذا ما يجعل تلك المعطية مرتبطة فى أعماقها بحالة نزوع ٠

ولكى يمكننا أن نتتبع ذلك وما ندعوه بمعطيات من داخلها ــ فربما يساعدنا على ذلك بوضوح أكثر أن نبدأ بنظرة الآنية ابن سينا ٠

فربما تبدو فكرة ابن سينا للوهلة الأولى أقرب الى المعطية المباشرة البعيدة عن الاستدلال من كوجيتو ديكارت عندما نلتقى بما مؤداه أننا لا ندرك ذواتنـا بالحس ولا بالاستدلال ولا بأى واسـطة وانما ندركها بالحدس ادراكا مباشرا ، ولكننـا نجد أنه يحيـل من هذا الحدس الى معطيات أخرى ، معطيات تستند استنادا كاملا الى الاستدلال ، فهو لم يبدأ بتلك الثنائية لديكارت وانما بدأ بتأكيد الادراك المباشر البعيد عنها ولكنه يخرج من ذلك الى ثنائية تحتم هـذا الاستدلال وهذا يربطه بين اثبات الشعور بالذات وأن « جوهر النفس مغاير لجوهر البدن » والمثال عن الرجل المعلق فى الفضاء ــ وهو يشبه حديث ديكارت السـابق فى التفرقة بين الفكر والمادة وصلتها بالكوجيتو ــ وهو يريد أن يربط هذا الحدس الذى وقف به عند حدوده الأولية ٠٠ يربطه بثنائية واستدلال ، وهنا نؤكد بعكس ذلك أن الوعى بوجودنا الى جانب كونه معطية مكتفية بيقينها المباشر ، فكذلك نؤكد أن أى امتداد لهذه المعطية لا يمكن أن يكون الا فى حدود تلقائيتها وبعدها الأولى ، فالامتداد الذى يمكن أن ندعوه هنا ، ما هو الا حالة نزوع مفتوح ــ نزوع نحو مجهول يجسده هذا المطلب التلقائى والأكيد ٠٠ مطلبنا فى الحرية والقيم والمعنى ٠٠٠ هذا النزوع يتسم بما يميز ذلك الوعى من تلاحم الادراك والوجود معا ، نعنى محايثة حالة الوجـود نفسها ، باعتباره نزوعا مطابقا لحالة الوجود ، وأيضـا يتسم هذا النزوع بما يميز هـذا الوعى من استعصاء نفيه أو تحديده عقليا ، وذلك فى اطار جدلى مفتوح يتحدد معه بوضوح ثورية هذا الوعى الذى آلتى فى قلب العالم ليتجاوز بكمه ، وانطلاقا من هنا يتأكد المعنى الثورى المحتوم لوجود الانسان فى العالم ٠

وحين نشـير الى ذلك فنحن نفترض أساسا للحـديث عن تجربة الانسان بل نعتقد أننا نجد مبررا لنواجه بشجاعة غير مزعومة احباطا كبيرا يحيط بالجميع على نحو ما سنشير ٠

ولكى ندرك ما يعنيه بالضبط مثل هذا الامتداد من تلك المعطية يمكننا النظر الى مثل هذا القول الذى يردده نيتشه :

ويبدو واضحا أن الشيء الرئيسي فى السماء وعلى الأرض هو أن نطيع أخيرا اتجاها واحدا ، انه على المدى الطويل ينتج شيئا ما يستحق منا عبء العيش على هذه الأرض ... » .

وليس من المهم أن يكون هذا الاتجاه هو اتجاه نيتشه وانما أهميته تستند الى أنه قول يحمله كل منا ويتردد داخل كل ذات انسانية .. ذلك لانه يستند الى شيء مباشر تماما ـ يستند الى نزوع ملازم أصلا لوجودنا والوعى به ، وقول نيتشه على ما يبدو يمثل لحظة اكتمل فيها وعى أضناه احباط الفكر ، وذلك ما تتسم به تلك العبارة من تخط للفكر، مرتدة الى الوعى فى تلقائيته ، ان ما يستند اليه هو ما نستند اليه جميعنا ، وهو يكمن فى الوعى بالوجود على نحو ما يفرض نفسه قبل أى ادراك منفصل وبما يميزه أصلا من رفض للنفى والعدم ، وحيث ينطوى على نزوع يشكل تجربة الوجود برمتها .. نزوع مفتوح ـ هو تحرق اليم نحو متعال مجهول أبدا ، يتجاوز الراهن دائما فى اخفاقه المؤكد .

ولسنا هنا إذن أمام مطلق صادر عن التصور العقلى حين نتحدث عن نزوع نحو مجهول متعال ، اننا ازاء نزوع غير محدد ، نزوع يتخذ تجسيدات مباشرة هى مطلبنا التلقائى فى الحرية والقيم والمعنى ـ وكلها ممتدة فى قولة نيتشة السابقة ـ وان هذا تأكيد لارتباطنا بمتعال مجهول دون تجسيد له بالمرة ، فالنزوع يتخذ تجسيده حدودا مباشرة ، يرتبط بنفس طبيعة الوعى بوجودنا السابقة للتصور العقلى والمحايثة لحالة الوجود .. واذن يفهم أن المطلق هنا لا يحمل مفهوم الحقيقة .. اننا بعيدون هنا عن أى معنى سكونى ، اذ أننا أمام طابع جدلى لنزوعنا هذا ، فالحرية والقيم والمعنى كلها لا تملك معطيات ، فهى تجسد نزوعنا دون معيار لها ، وازاء ما يحوطها من النسبية ، فهى تجسد نزوعنا فى اطار مطلق ينتزعها من هذه النسبية المرتبطة بالراهن ، وذلك يعنى انتشالها من العدم ، الحقيقة الناصعة التى يطرحها العقل المجرد خارج التجربة الحية .. اذن وبايجاز فالنزوع المقصود هنا هو اطار الفاعلية الانسانية فى حركة جدلية مفتوحة وليس حقيقة محددة بمعنى المثل .

بهذا المعنى نستطيع أن نجد فى قلب وجودنا الواعى بعدا مصيريا حقيقيا ، فالوجود الانسانى بهذا المعنى يصبح تجربة مفتوحة ازاء مطلق مجهول يحمل معنى المصير ، والصدق فى هذه الحالة يفترض حركة جدلية لاتتحدد بمطلق ولكنها تمضى جدليا فى اتجاه متعال امتدادا من نزوع أولى .

وعندما يردد كامى مثـلا :

« ان على أن أولى ظهرى للأيدى لأحقق وجودى فى الممكن » .

فهو قول غير صادق ، تبعا لأبعاد تجربة الانسان فى أصالتها الأولية بالنسبة لكل منا ، فوجود كامى تبعا لذلك لا يحصره الممكن ولا يملك

الارتباط به — وماذا لو عرف الممكن ؟ ·· في هذه الحالة ما كان وجودنا ينطوى على أى جانب مؤس ، وما كان هذا العنت الهائل المميز لتجربتنا الخاصة فى الكون ، وعندما يشير الى شيء ما على أنه هذا الممكن فسوف نشير الى نفس الشيء حيث يربض النزوع للتجاوز نحو مجهول ، وفى كلمات كامى كلها هذا الالتزام الأليم المضنى حيث تكمن المفارقة · ان محور التناقض الذى تقوم عليه حركة الوجود الانسانى تتضح هنا ، مؤكدة النزوع على نحو ما نشير — التناقض بين النزوع وافتقاد ما هيأت له · وان كامى لا يستطيع أن ينفى هذا التناقض متشبثا بالممكن . فهو بذلك ينفى حركة الوجود برمتها ويتعامى عن جدل دام مفترض فى قلب وجود الانسان ، وذلك رفض لجوهره الثورى باختصار ·

اذن فالأمر بالدرجة الأولى أمر هذا اليقين بدلالته الشاملة — وعيى بوجودى حيث أجابه بالمطلق المنفى فى كل صور النزوع والتى تشكل الشرك القاسى لوجودنا الانسانى فى حركته المفتوحة أبدا ·· المجهول هدفها أبدا ·· وتبعا لذلك تبدو استحالة نفى الوجود الانسانى أو البعد المصيرى الكامن بالضرورة فى أساسه الثورى ·

وبازاء ما سبق يمكن أن ندرك شيئا هاما ، هو أن تلك الحقيقة عن الوعى بما تنطوى عليه ، تكشف أزمة الفلسفة بكل ما تمثله من جهة والمنطق الوضعى باعتباره مناهضا لها جميعا من جهة أخرى — يواجهان أزمة — أزمة الفكر المجرد أمام الانسان — فالفلسفة بكل وجوهها ما عدا المنطق الوضعى تبدو وأن ما يدفعها الى الثنائية المحتومة هو فى الحقيقة محاولتها ربط الانسان بالمطلق وتجاوز الاحباط الأساسى للعقل أمام الأبعاد الثلاثة للتجربة الانسانية كما نحدد — وبغض النظر عن كل الواجهات التى تبدو بها فهى — الفلسفة — تسعى لمواجهة مطلب التجربة الانسانية هذا ·· الحرية والقيم والمعنى بازاء وجود الانسان فى العالم ، وتخطى التناقض المحتوم بين النزوع لهذا المطلب وافتقاد ماهيات له كما يكشف العقل ، فالفلسفة تحدد ماهيات تنقذنا من اللاتحدد والتناقض وفى سبيل الوصول الى ذلك تنشأ أوهام الفلسفة كما يكشفها المنطق الوضعى·

ولكن المنطق الوضعى اذ يكشف أوهام الفلسفة فهو يتغافل مهمتها الانسانية أصلا ، ويقف بسلاحه الأبكم عاجزا عن مواجهة المشكلة السابقة التى تحاول الفلسفة مواجهتها وتقع لأجلها فى الوهم ·

ان المنطق الوضعى يرفض مواجهة التناقض ، كما أن الفلسفة بطبيعة هدفها ترفض التسليم بشكل مفتوح ، والتناقض المفتوح كما عرضنا ، يبدو حقيقة أصيلة تماما لا يمكن الافلات منها ارتباطا بالأساس الثورى لوجودنا · ومن هنا نتبين نوعا من الاحباط محيطا بالفكر المجرد ، ومن هنا أيضا تتأكد طبيعة الوعى الأولية وامتدادها ، والتى لا يمكن

الالتقاء معها بواسطة الفكر المجرد حيث يستلزم ذلك التسليم المفتوح بالتناقض — ولا يمكن ذلك الا عن طريق آخر ، سنعرض له تلقائيا بعدما نلقي نظرة عاجلة على الموقف الراهن بدءا من دلالات النفى التى أشرنا اليها فى البداية ، مستعينين بما أكدناه ٠

(٣)

الدلالة الأولى للثورة العلمية كما أشرنا هى نفى أى صلة غائية للانسان بالعالم ونفى الانسان نفسه ، وبالتالى أى معنى مصيرى ٠

ويمكننا أن نلمس بشكل مباشر صداما لهذه الدلالة بما حاولنا تأكيده وذلك يمكن متابعته خلال عدة تيارات تبعت النفى ٠ ولسنا نقصد بهذا الصدام ما يتردد عن ردود الفعل ازاء الكشف العلمى ودلالته بمعنى رد الفعل الميكانيكى ، فالجانب الميكانيكى فى المسألة قائم ، وما يتردد عن ردود الفعل هذه من كونها نسيج ما قبل التوازن أو ضرورة انتقال هو قائم أيضا بشكل ما ٠٠ وأيضا ما يتردد عن كونها مجرد امتداد حتمى لتيارات سابقة — فتلك كلها أمور قائمة ضمن اعتبارات خاصة بموقف الفلسفة والفكر المجرد ، ولكنها ليست مقصودة هنا ٠٠ ما نعنيه هو اصطدام المفهوم الجديد عن موقف الانسان بالأصالة المشار اليها فى الوعى الانسانى وامتداده ، وهذا الاصطدام يتبدى دون جلاء وراء هذه التيارات كلها ودون فاعلية ٠

ان الملامح الأساسية لهذا الصدام هى الاقتراب من التناقض واحتضانه باعتباره جوهرا يجابه النفى وما يحميه من اطلاق ، رغم أن الأمر ينتهى بالضرورة الى الفرار منه كما يحتم مطلب الفلسفة ، ولكنها تدعم وتمهد فى النهاية للمعنى الجدلى للتناقض كما يبلوره هيجل — مع نفس الاخفاق ثم الامتداد للتناقض الجدلى فى التيارين الأساسيين المعاصرين — الماركسية والوجودية ٠

وما يمكن أن نقوله أولا بالنسبة للفلسفة المثالية وبغض النظر عما يثار حولها — انها فى هذه الفترة أخذت تتركز حول القيم بالذات والتأكيد على بحثها باعتبارها جوهرا ، أكثر مما تحاول تبزير الوجود فى جملته فى أبنية ، وتنك قفزة الى الدوافع الأساسية وراء الفلسفة ، وارتداد الى أصالة مؤكدة تلقائيا فى مواجهة العرضية والنفى ٠ واحلال مشكلة القيم والتأكيد عليها كمحور محل تبرير الوجود بكامله هو بشكل عام تأكيد على البعد المصيرى — الذى لا يجد تدعيما مباشرا فى مواجهة النفى فى حالة لجوء المثالية لقضاياها المعهودة التى لا ترتبط بالحرية والقيم والمعنى الا على نحو غير مباشر ٠٠ وعلى هذا فالعالم كما يراه كانت : « روحى أخلاقى فى

جوهره ومرتبط بنتائج جهود الانسان ضامن لها » وهو فى نظر فيختة « الارادة الاخلاقية المدفوعه للتغلب على الشر » واذ نرى فى الصدور عن تلك المعطية المباشرة ـ القيم ـ تأكيدا لجانب التمرد فى هذا التيار المثالى . فيسبق ذلك فى الأهميــه ما تحقق خلال ذلك جزئيا ·· وهو الاقتراب بوضوح اكثر من التنــاقض والتمهيد للتوصــل الى النتيجة الحاسمة عن الديالكتيك لدى هيجل ··· فكل من عمنوتيل وفيختة وشيلنج يرسى حجرا فى الديالكتيك فى اطار العقم النهائى للمثــالية · وذلك تمهيدا لهيجل ثم ماركس · وبهدف البعد عن المثالية تقوم محاولة أخرى تقترب من التناقض وتمثل تمهيدا فى الجانب الآخر الموصل للديالكتيك فى تيار الوجــودية المعاصرة ·· ذلك بدءا مما يمثله نيتشــه وشوبنهور · وان شفينزر يشير هنا الى علاقة هامة بينهما تقترب كثيرا مما نريد فيقول « انهما المفكران الوحيدان فى هذه القارة (أوروبا) اللذان تفلسفا على نحو عبقرى فى ارادة الحياة وتجاسرا على سلوك سبيل الجانب الواحد وكل منهما يكمل الآخر ويحكم على الأخلاق فى الفلسفة الأوروبية باضفاء النور من جديد على الأفكار الأخلاقية الأولية المتضمنة فى انكار وتوكيد الحياة على السواء ، وهى أفكار تركتها الفلسفة مدفونة ، وقد انتهى كل منهما الى ما ليس بأخلاقى بأن استخرج أحـدهما نتائج انكار الحيــاة واستخرج الآخر نتائج توكيد الحياة ، وبهذا يؤكدان أن القول بأن ما هو أخلاقى ليس انكارا ولا توكيدا للحياة بل هو مزيج مستمد من كليهما » · وذلك يبدو فى جوهره صحيحا اذا وضعنا فى الاعتبار أنهما يحققان خطوة كبيرة فى تأكيد التناقض فى كل من الوعى وحركة الوجود وذلك بازاء الانكار المطلق · والجمع بين التوكيد والنفى ـ وهو ما يعتبره شفيتزر جوهر ما هو أخلاقى ـ هو بشكل ما جوهر الوعى بالوجود فى امتداده ·

ان شوبنهور يبدو وقد اتخذت محاولته مبدئيا تجاوبا مع الدلالات العلمية فى تأكيدها على عنف المجرى الكونى وضراوته وذلك فى نطاق فكرته عن ارادة الحياة ، ولكن الأمر يبدو مواجهة لخطورة هذه الدلالات وطرحا للتناقض أمامها · انه يشكل ما ينطلق من معطيات علمية ليشكل مفهوما عن حركة الحياة ·· انه يبدأ برد الوجود الى مبدأ لاعقلى فيه انكار للحياة حيث يبتعد عن أى اتجاه متعال « حركة بكماء ضريرة ، تبدو الهزيمة خلالها مصير كل سعى انسانى ، حيث الجوهر هو الألم ـ لأجل كفاح لا يروى ولا تبرق خلاله جدوى ، فبين الرغبة وبين تحقيقها تنقضى الحياة الانسانية بكاملها ، فطبيعة الرغبة الألم وادراكهــا الشبع ، والغــاية وهم ··· الخ » ذلك انكار للحياة لا يبعد كثيرا عن دلالات العلم ونفيها للانسان ، ولكنه يعود ليطرح من خلال موقف الانسان قضية الحرية والقيم لتحاوز المبدأ الكونى ـ وذلك بحديثه عن مقاومة الارادة وعن الفن وكل ما أعاد صياغته من الفلسفة الهندية والمسيحية التى تتسم بالمباشرة أمام

هذا ـ لنمس بذلك في النهاية أن حركة فكره يحيط بها الحاح واضح لتأكيد الوعي الانساني بجوهره المتعالي في قلب الدلالات العلمية • وبنفس الشكل الأولى والعنصرى كما يحدد شفيتزر تقوم محاولة نيتشه •• ليس بالنفي ثم بالتأكيد وانما بالتأكيد المتضمن نفيا •

ان نيتشه ينطلق مباشرة نحو رؤياه مرتكزا بالفعل على أبعاد التجربة الانسانية الثلاثة •• الحرية والقيم والمعنى ـ وبشكل متناقض • انه يبدأ برفض الفلسفة الأخلاقية السابقة له لانها « أوهام وسفسطة ولانها تجعل الحياة تابعة لشيء آخر خارج عنها بينما جوهر الحقيقة الفعلية هو الحياة الواقعية التي نحياها » والتي هي الغاية من نفسها كما يحدد ، والقيم توكيد للحياة كما أن الحياة توكيد للحرية •

انه يؤكد على تجربة الوجود ذاتها ثم يمضي ليربطها بأبواب المطلق التي أغلقتها المثل العلمية في وجه الانسان وتجسد ذلك في معركته بالنسبة للقيم ، ثم فكرته عن العود الأبدى في اطار مبدأ حيوى يتخلص من ارباكات العقل التصورية • فهو في مجال القيم يجعل تجربة الوجود ذاتها مجالا لعملية مفارقة عارمة تتحدى موضوعية العالم الخارجي وما تمثله من تحد لحرية الانسان ، ثم هو بفكرته عن العود الأبدى ـ يضفي بعدا مصيريا على التجربة الانسانية المباشرة ـ ولكن ذلك كان تناقضا من منطلقه اذ انه في افتراضه هذا البعد المصيرى يعود فيسلبه حقيقته الكامنة في الوعي وذلك باغفاله لسيطرة عنصر الزمان على رؤياه بشكل مغلق يجعل من الأمر رؤيا مفزعة كما أدرك البعض ، وهو بتأكيده الحياة ينتهي الى نفي مضمر •• وهذا الأمر في النهاية حتمي بالنسبة له ولشوبنهور طالما أن ما يجمعهما هو ابراز حركة حيوية في قلب الوجود تعلو على معطيات العالم الخارجي في سكونها المهدد لمعنى الوجود كلية ، وما يجمعهما في الحقيقة يشبه الوجد ، صدورا عن أصالة التناقض في تجربة الانسان وما يعنيه ذلك في مواجهة النفي •

والحقيقة الواضحة أن النظرة التي أعطت الاحتجاج شمولية تنسحب على علاقة الانسان بالعالم وتواجه بحسم التردد المستمر لسكونية الدلالات العلمية سواء في اللجوء للانطلاق أو في تحديد تجربة الوجود • هذه النظرة هي ما أكده بصوت مسموع هيجل حين أكد الديالكتيك ، وهو بهذا التأكيد وضع حدا فاصلا لغلبة التصور السكوني حيث جاء في وقت اتخذت فيه السكونية معنى الالغاء المباشر للانسان •• لقد بدأت بتناوله الجدلي في وضوح بداية يقظة شديدة في الوعي الحديث والمعاصر بجوهرية الجدل ، حيث يمثل بالفعل ، الخلفية الحقيقية لتجربة الوجود ـ ولكن بشكل مفتوح أبدا بعكس ما يتحتم على الفلسفة أن تنتهي اليه • لذلك فقد كان هذا الكشف بالنسبة الى هيجل عقيما تبعا لمشكلة الفلسفة ، فقد اخفق في ربطه بحقيقة تجربة الانسان ومضى الى مطلق محدد مغلق

ضمن مثالية سابقة ، وذلك ما حـدا بكيركيجارد الى الاحتجاج والعودة بالجدل الى أصالته ، وأيضا هذا ما حـــدا بماركس من جهة مقابلة الى الاحتجاج ومحاولة ربط الجدل بالواقع وذلك يدخل ضمن الأزمة القائمة ، وعموما فوضع يد هيجل على هذه الحقيقة كما نقول كان مواجهة للنظرة الاستكونية القائمة خلف الدلالات العملية ونفى الانسان ٠

ان ما يمثل بصدق حقيقة الوعي في وجه الأزمة هو موقف كيركيجارد ــ ولكن دون فاعلية ــ فهو يستفيد تماما من تأكيد هيجل للجدل ولكنه يطرح الاطار الفلسفي جانبا ويؤكد تجربة الانسان على نحو أولى تماما ويضفى على الجدل العلاقة البكر له بالانسان ٠٠ ان موقفه يبدو صادرا عن الادراك المباشر الذى أشرنا اليه منذ البداية ٠٠ الوعى بالوجود بما يحمله من وعى بالتناقض الذى لا يحل ٠

وبغض النظر عن الملابسات الخاصة بتجربة كيركيجارد فقد كان موقفه تأكيدا لاحتجاج الوعى بشكل أكثر حقيقـــة ومباشرة مما يبدو خلال التيارات الفلسفية وهو يفتح الباب بسعة لامتداد التمرد الأقرب الى حقيقة الموقف من باقى التيارات ٠٠ ممثلا فى الفكر الوجودى المعاصر ، باعتباره الرافد الثانى للجدل بعد الماركسية ٠ والتعرض لموقف كيركيجارد على أية حال يدخل فى صلب الملاحظات القادمة وندعه للتجسيد خلالها ٠

وبنفس التلقائية وبعيدا عن الفلسفة ، صدورا عما بداه احساسا بالانحدار ، نجد أصداء مباشرة تعلن عن طبيعة الوعى ، أكثرها يمثل اتجاهات فى الفن والأدب وفى مجال الشعر بوجه خاص ، والحقيقة أن أغلبها ليس الا امتدادا لنفس وعى كيركيجارد وتدعيما له حيث نجد فى هذه المحاولات أننا ازاء تحرر الوعى من ربقة الضرورة وعلى مشارف هذه الحرية اللامتناهية فى ارتباطها بأصالة تجربة الانسان ، التجربة المفتوحة المتسمة بالأسطورية ازاء العقل ــ وذلك بؤرة المحاولات المشـــار اليها فى الفن والأدب ، فثمة انطباع شديد مباشر عن حرية الوعى الكامنة به نفسه رغم الارتباط المحتوم بقوى العالم الخارجى ، حرية تنسحب على تجربة الوجود بكاملها ٠

وكلمـات كامى التالية فى ذاتهـا تبدو أحـد وجوه هـذه الحقيقة بعكس ما يعتقد هو أيضا ٠

« لقد غيرت النظريات حتى ان العلم صار افتراضا ، وصار الوضوح مجازا ، وتمكن عدم اليقين من العمل الفنى ، فما حاجتى الى مثل هذه المجهودات الكثيرة ٠٠ ان الخطوط الرقيعة التى تتسم بها هذه التلال ، ولمسة يد المساء لهذا القلب المضطرب ليعلمانى أكثر ٠٠٠ لقد عدت الى بدايتى ٠٠٠ » ٠

وقبل أن ندع هذه النقطة نعود الى هذا الاقرار الذى بدأنا به عن الدلالات العلمية على لسان بلفور ورسل ــ لننظر ماذا يمكن أن يكمن وراء

هذه الشجاعة فى احتضان النفى بشكل مباشر ٠٠ نعود الى كلمات لأحدهما وهو رسل حيث يقول فى مجال آخر ما يلى :

« ليس هذا العلم بالعلم الصالح ، وفى اخضاع حكمنا له عنصر من العبودية ، يجب أن تتطهر منه افكارنا ، لأنه من الخير فى جميع الأشياء أن نمجد كرامة الانسان ابان تحرره قدر الامكان من طغيان قوة لا انسانية . وعندما نتحقق أن القوة فاسدة الى حد كبير ، وأن الانسان بمعرفته للخير والشر ليس سوى ذرة لا حول لها فى عالم لا أثر فيه لمثل هذه المعرفة ، فاننا نجابه من جديد بالخيار ٠٠ هل نعبد القوة أو هل نعبد الخير ؟ هل يكون الهنا موجودا وشريرا ، أو سنقر أنه من خلق ضمائرنا ٠٠٠ اذا اعتبرت حياه الانسان من الخارج فهى مجرد شىء صغير عندما تقارن بقوى الطبيعة ، والعبد مقهور على عبادة الزمن والقدر والموت لانهما أكبر من أى شىء يجده فى ذاته ، ولان جميع أفكاره هى حول أشياء تفترسها هذه الأمور ، ولكنها مهما كانت كبيرة فأكبر منها تفكيرنا بهـا بشـكل أكبر ، واحساسنا ببهائها المجرد من الهوى ومثل هذه الافكار تجعلنا رجالا أحرارا فلا ننحنى أمام الخضوع الشرقى المحتوم ، لكننـا نحتضنه ونجعله جزءا خاصا منا ، اما أن نهمل الكفاح من أجل السعادة الخاصة وان ننبذ كل تعطش للرغبات الموقوتة ، وأن نتحرق بلهفة من أجل الأشياء الخالدة ٠٠ هذا هو التحرر الناجم عن التأمل فى القدر ، لأن القـدر ذاته يخضـع للعقل الذى لا يترك لنار الزمن المطهرة شيئا تطهره ، واذ يحتقر المخاوف الذليلة التى يحسها عبد القدر ، فانه يرفع عبادته فى المحراب الذى بنته يداه ، واذ لا تخيفه مملكة الصدفة فانه يحتفظ بعقله حـرا من ضغط العبودية التى تحكم حياته الخارجيـة ، فيتحدى بكبرياء القوى الكاسحة التى تتسامح لحظة أمام معرفته وحكمته ليحمل وحده العـالم الذى صاغته مثله العليـا بالرغم من دوس القوى اللاواعيـة » .

والشىء الخفى أو الذى يخجل من طرحه مباشرة ويستند اليه تماما رغم هذا الاصرار من جانب مواجهة النفى حتى النهاية هذا الشىء ــ والذى لا يمكننا قبول كلماته السابقة بدونه والذى بديلها الوحيد هو الصمت ــ هو تلك الطبيعة الجدلية للوعى الانسانى والتى تهزأ بكل نفى ٠٠ اننا ببساطة وفى تتابع خلال كلماته كلها ازاء نفس معطيات النزوع الأولية ٠٠ الحرية والقيم والمعنى ٠٠ متناقضة مع النفى دون سند عقلى ــ وان ذلك هو ما تدعوه دائما وبابهام ٠٠ انسانيتنا ٠٠ ولا فكاك من هذا .

واذن فلا معنى على الاطلاق للمواجهة الشـجاعة للنفى على نحـو ما يتناول وهو يهرول باثر نزوعنا المحتوم للحرية والقيم والمعنى وذلك يتاكد أكثر فى كتابات أخرى لرسل .

حين نتساءل ما الذى انتهت اليه هذه الردود وغيرها مما يؤكد رفض الوعى الانسانى للنفى فنحن ازاء صدى دون فاعلية • ومن هنا نجد أننا فى بداية حديث عن حالة أساسية من الاخفاق بلغت ذروتها مع امتداد هذا الموقف •• وتلك الحالة من الاخفاق هى ما سوف نصل الى تجسيده تلقائيا فى الجزء الأخير من الملاحظات حيث يرتبط جوهريا بما سوف ندعوه بأزمة التراجيديا • وان كان هذا يعفينا من الخوض فى تجريد معقد عنها الآن فعلينا أن نشير الى عدة نقاط مبدئية ، هى امتداد لما سبق•

فالحقيقة أن هذا الصدى عن رفض الوعى للنفى تبدو خلف حركة التيارات الفكرية التى احتضنته ، دون أن يدخل فى صلب هذه الحركة اذ يطل من خلالها دون أن يكون فى خدمته أصلا •

وان هذا يعود بنا الى مشكلة الفكر المجرد ازاء تجربة الانسان حيث يرتبط بحقيقة أخرى لتدعما بعضهما • فالفكر المجرد بانعزاله عن تجربة الوجود بجدلها المفتوح ـ اذا يستحيل عليه قبول التناقض المفتوح الذى يقوم عليه نزوع ومطلب الانسان فى الحرية والقيم والمعنى ـ فانه يكون مهيئا للالتقاء بحقيقة أخرى يجد معها الفرصة للاطاحة بتجربة الانسان ورفض التناقض بتحديد ماهيات ـ هذه الحقيقة بدت منذ ظهور النظام الاجتماعى •• ذلك أن النظام الاجتماعى فى شكله المحدد ـ يعنى السيطرة على فاعلية الانسان بمقومات هذا النظام حيث حددت علاقة الانسان بالعلم فى شكل موضوعى مقفل يعطى الفكر فى هذه الحالة السيطرة لكى يحقق الهرب من التناقض الذى يقوم عليه الجوهر الثورى لتجربة الانسان ويحدد الحرية والقيم والمعنى فى ماهيات • وان ذلك يمثل بداية مد هائل لحركة الضرورة فيما يسمى بحركة التاريخ •

وقد يعنى ذلك أننا نشير الى علاقة مختلفة للانسان بالعالم أبعد مما حدده ظهور النظام الاجتماعى • وذلك ما نعتقده فعلا وما سنضطر الى تأكيده فى الملاحظات فى نطاق موضوعها •

تبعا لذلك من السهل أن نسلم بما تنتهى اليه المادية الجدلية من أن الفكر صدى لحركة الواقع ، وهذا يعنى أن التيارات التى احتضنت رفض النفى من الممكن أن تكون فى النهاية ضد هذا الرفض بالفعل اذ تمضى فى ركاب حركة الواقع التى هى حركة الضرورة فى سيطرتها على فاعلية الانسان ، وبالرجوع الى الأفكار التى عرضنا خلالها لشوبنهور ونيتشه وهيجل وغيرهم فسوف نجد فى النهاية وبغض النظر عن جانب الاحتجاج التلقائى فى وجه النفى ـ سنجدهم يخدمون حركة الواقع بشكل أو بآخر ، وهذا النشاط الفكرى فى ألمانيا لتلك الفترة كان مرتبطا تماما بأحداث سياسية وقومية مرتبطة بالمرحلة التاريخية وتدعيما لمطلبها •

وحين نقول ان الفكر المجرد في مجاله العام والفعال ليس سوى مرآة لحركة الواقع في ارتباطها بعجلة الضرورة فليس ذلك تسليما كاملا بالمادية التاريخية وانما ذلك في اطار تأكيد مقصود لما يعنيه ذلك من تواطؤ بين عجز الفكر ومد حركة الضرورة ـ ضد فاعلية الانسان الحرة بجدلها المفتوح ٠

وعلى هذا يمكننا أن ننظر لما حدث في المجال الفكرى أثر رد الفعل المشار اليه ٠ فما ظهر من تيارات بعد تيارات رد الفعل ، كان بوضوح تكيفا فحسب ، وهذا التكيف قد تختلف بعض تياراته عن البعض الآخر ولكنها وعلى أقل تقدير تهادن هذا الواقع تماما وتقره على نحو أو آخر ، بل يمكن تحديد مضمون عام لها اذا ما أردنا ذلك وهو « تبنى ما يقترحه العالم » حيث ان « بوسع الانسان أن يأخذ مكانه في العالم دون معارضة بأفكار صغيرة » كان التبلور النهائى لهذا المضمون في فكرة الايمان بحتمية التقدم وانتقال الفلسفة من المجال الكونى الى المجال الاجتماعى . وتدعيما لواقع طبقات جديدة وقيمها ـ بما في ذلك هذا الانتقال السابق نفسه ـ فيتحدث سبنسر عن المجتمع القادم تبعا للقانون الكبير فى التطور على أساس التنافس الحر ، ويتحدث ماركس عن تقدم المجتمع بالاشتراكية العلمية ، في اطار ضربته الحاسمة المتواطئة ـ المادية الجدلية ـ ويتحدث برجسون عن التطور الخالق في محاولته التى قد تبدو مختلفة عن سابقاتها الا أنها تتفق معها في التأكيد على هذا المضمون ٠٠ ثم محاولة منتام ووليم جيمس فى تأكيد النفعية ٠٠ وغير ذلك فى نطاق نفس الفكرة ـ العناية الجديدة التى تعمل من أجل الانسان ٠

وتيارات تبنى ما يقدمه العالم هذه ، تمثل من الفكر التقاء مباشرا مع الواقع ببعديه ٠٠ نفى الانسان كفاعلية حرة ومصير ٠٠ وهذه المرحلة من سيطرة الضرورة ٠٠ بما يشكل تضامنا ضد حرية الانسان ، لنجد أن الانكار النظرى الذى عرضنا له يبدو مجرد تواطؤ لاحق مع الانكار الفعلى ، ولنجد أننا نصل الى نتيجة مختلفة عن كل ما سبق من مراحل سيطرة الضرورة خلال حركة التاريخ ـ ونحدد هذا الاختلاف فى جانبين سنحاول أن نؤكدهما بايجاز ٠

فأولا ما نعنيه بسيطرة الضرورة استنادا الى النظام الاجتماعى ـ هو بشكل عام تجميد فاعلية الانسان وسلبه جوهر مطلبه فى الحرية والقيم والمعنى ، الجوهر الجدلى المفتوح أبدا غير المحاصر ، وهذه السيطرة نتجت عن حصر الوضع الانسانى فى مقترحات سكونية مغلقة تجمد مطالب الحرية والقيم والمعنى لتصبح حركة التجربة الانسانية محددة سلفا ويبدو الانسان خاضعا لتشكيل الواقع له كماهية مجمدة ومحددة علاقتها بالعالم ، ومنطلق هذا كما نشير هو ما فرضه النظام الاجتماعى من

مقومات موضوعية عاصرت الفرد واتخذ الوضع أحكاما حوله تبعا لذلك . وان ذلك لا يمكن متابعته خلال التاريخ على نحو يطابق التفسير المادى للتاريخ ولكن مع اعتبار أننا نفترض علاقة أسبق وأكثر أصالة للانسان بالعـــالم .

وان الفترة السابقة لقيام النظام الاجتماعى بشكله المحدد لحركة التاريخ - وهى فترة لا ننفى عنها الشكل الجمعى - يمكن أن نجد معها مبدئيا تأكيدا للمعنى الثورى لوجود الانسان فى العالم وما يفترضه حتما من جدل مفتوح يتجاوز كافة المفاهيم المغلقة ، حيث ان الانسان ليس هو هذه الماهية المحددة فى اطار حركة التاريخ وانما هو محور لجدل أشمل ، لابد أن نضل استقرائه اذا ما اقتصرنا على حركة التاريخ - والتى هى الحقيقة وبرمتها ليست الا مرحلة فى هذا الجدل الأشمل .

وحركة التاريخ تصل مع الموقف الحضارى الراهن الى نتيجة تؤكد ضرورة الاعتراف بهذا الجدل الأشمل وبعلاقة مختلفة للانسان بالعالم أبعد مما تحدد حركة التاريخ .

ان الفرد منذ ظهور النظام الاجتماعى مرتبط بطبقة وهو ما يبدو ملازما له حتى الوضع الراهن ، وفى هذه الحالة فالانسان ليس الذات بفاعليتها البكر وانما هو ماهية مجمدة فى هذا الانتماء الطبقى ، ولكن هذا النفى التاريخى يلتقى فى الموقف الراهن بتدعيم صارم له ، هو ما يمكن أن ندعوه بالنفى الحضارى وبذلك يتضح ما انتهى اليه الموقف الحضارى بدءا من دلالات النفى النظرية ومن نسيج الواقع الحضارى فعليا ، والتى تؤدى جميعها الى ما يؤكد نفى الانسان كفاعلية حرة ومصير .

ان النفى التاريخى يلتقى بالنفى الحضارى ليتشكل حصار محكم تتجلى معه سيطرة الفكر المجرد وبالتالى احباطه الأساسى ازاء تجربة الانسان ، حيث يسقط بقضية المعنى فى هوة اللامعنى المخيمة ، واذ يبدو الانسان ماهية مجمدة منفية يسقط مطلبه الجدلى فى القيم والحرية فى هوة العدم ، كما أصبح مطلبه فى المعنى تسليما باللامعنى .

ان الطبيعة الثورية التى نفيت خلال التاريخ - وان اتخذت أحيانا شكل تناقض فرعى معه كما سنوضح - تلاقى هنا نفيا وانكارا مطبقين .

وازاء انعكاس واتساع المدى على الحس العام ، وانعكاس من مقومات ودلالات النفى المباشرة وغير المباشرة ، يتأكد الاحساس بانحدار ما تحمله الذات الانسانية من أصالة أو لين وفاعلية ، هى الامكانية الحقة لشرعية هذا الوجود واستمراره لما ينطوى عليه جدلنا من معنى مصيرى ينحيه عن احباط العقل وعدميته المحتومة . وان هذا الانحدار يتم تحقيقه بشكل مطبق بدءا من الحياة اليومية وحتى أقصى الحدود ويتعقد فيه ضراوة .

ولسنا بصدد مناقشة هذه القضية ولكننا يمكن أن نجد شيئا من الصدق في محاولة النظر المباشر لانعكاسات عامة على الحس الحضاري ٠

فاذا قلنا مثلا ان ثمة حسا حضاريا عاما بسقوط حرية الفرد في اسار الحس الاقتصادي ومعطيات البناء الاجتماعي فمثل هذا الحس لا يمكن أن يعتقد أنه مجرد صدى لأيديولوجية ــ وانما هو نتاج قبل أي شيء ٠٠ مناخ تواطؤ حركة التاريخ مع المقدمات الحضارية في تشكيل الأمور ، وربما كان لنا أن نتساءل الى أي حد هناك صلة بين هذا الحس وبين النتائج التي توصل اليها ماركس وليس العكس ، وأيضا حين ننظر الى محاولة اخضاع الذات الانسانية لتطبيق العلوم الطبيعية عليها فثمة حس حضاري عام ومسيطر يسبق ذلك ، يتجسد في الالتقاء الشامل لمفاهيم علم النفس ٠٠ وعلم النفس هو في الحقيقة تكاتف واضح مع هذه السكونية والالغاء ، فهو في مجموعه وفي أقصى حدود تطوره حتى الآن لا يرى الانسان ومشاكله الا في اطار الماهيات المجمدة في اطار الموقف الحضاري والواقع بالفعل ٠٠ انه لا يرى الانسان ومشاكله الا حالة تكيف ، ومشاكله بالتالي هي في محاولة هذا التكيف ، فكل نسيج الانسان من الفاعلية وفي كافة الأحوال هو في نطاق محاولة التكيف هذه ، فهي اذن حالة من السلامة على الانسان أن يصل اليها ، الانسان أصبح مجرد هذه المحاولة ووجوده حالة التأرجح بين النجاح والفشل في هذا التكيف ، وان ذلك الغاء لجوهره الثوري الذي يقوم على تجربة تتسم بالتجاوز الجدلي كما سنؤكد ــ نقول ان علم النفس على هذا النحو في التقائه بالوعي الحضاري العام يجسد حسا مسيطرا هو نتاج للقاء النفي الحضاري بالنفي التاريخي وحصرهما لفاعلية الانسان داخل ردود الفعل الميكانيكية٠ ومبدأ التكيف هذا يحكم علم الاجتماع وعلوما انسانية أخرى أيضا بشكل واضح ــ وكمثال أيضا على ما ندعوه بالحس الحضاري المؤكد للنفي ، ما نجده في ظواهر قد يؤكدون أسبابها الخاصة بجلاء مثل الظاهرة العنصرية وكما تمثلها كل من النازية والصهيونية ، وبغض النظر عن كل ما يقال في ذلك الا أن مثل هذه الظواهر انما يقف وراءها حس حضاري عام يسبق أفكار كل من النازية والصهيونية هذا الحس مرتبط تماما بالنفي للانسان وجوهره الثوري وسقوط مطلبه الجدلي في هوة العدمية ــ فهما نتاج للموقف في جوهره وقد كتب الكثيرون في الغرب عما كانت تمثله النازية من تحد لقيم المدنية الغربية عامة ــ وما يعنونه بقيمها هنا في هذه الحالة يمثل مشكلة ، ويجب أن نفصل على أية حال بين التراث الغربي والقيم الفعالة ــ مثل هذا التحدي المزعوم يكشف عن زيف بالغ حيث ان النازية ليست الا امتدادا للقيم الفعالة في هذه الحضارة وتجسيدا فاضحا لها ٠

وبمثل ما يبدو من زيف في الموقف النظرى ازاء النازية ونتائجها نجد زيفا آخر لدى الغربيين متمثلا في موقفهم من قضية اليهود في ارتباطها بالنازية من جهة وارتباطها بهم ثم في ارتباطها بقضية فلسطين من جهة أخرى ، مع ادراكنا لما يربطها بالحركة الصهيونية ، وتلك بؤرة عند تناولها بالتفصيل تؤدى الى تعرية واسعة للكثير من الأكاذيب ٠٠ أكاذيب يلغيها أساسا حس حضارى شامل لدى الجميع بحقيقة الواقع ٠

والواقع الفردى هنا نجد صعوبة مؤكدة لمحاولة تحديده ، ولن نحاول هنا مناقشة ذلك أيضا ، ولكن امتدادا للادراكات المباشرة السابقة يمكن أن نجد صورتين أساسيتين ٠٠ فثمة حالة استغراق تام في الواقع وفى جانب آخر نجد حالة تأزم نتجت عن ازدواج - ازدواج يجمع بين التمرد والاستغراق ، فبالنسبة للاستغراق التام فذلك تبعا لأن الفرد حددت فاعليته في اطار هذا كله ، يمارس وجوده ووعيه وتحدد قيمه ويوجه نزوعه - وهو مجمد على هذا النحو - في ارتباط محكم بذلك ويصبح في هذه الحالة الشيء الذى تطبق عليه أسس العلوم الطبيعية وأما ما يمكن تسميته بالتأزم الناتج عن ازدواج - فذلك تبعا لبعض نتائج النفى ووضوح اخفاق « العناية الجديدة التى تعمل من أجل الانسان » - وقد ظهر ذلك في أزمات مر بها العالم ووضح معها احباط الفكر احباطا هائلا ، ونجد هنا أن الفرد عندما يتاح له تبعا لذلك أن يعى ما في العصر من عداء كامن - يجد أن عليه في النهاية أن يمارس تجربته متناقضة مع ادراكه ، ويعانى بالتالى تأزمه في اضطراد وتشويش يخلط عليه الأمور ٠ ذلك لانه مرتبط في النهاية بهذا الواقع وبشكل حتمى ، ويخضع للتفاعل معه في الوقت نفسه الذى يرفضه ٠ ان مثل هذا التمرد يمكن أن يتخذ صورة ارتداد الى منابع الوعى خاصة عندما يلتقى في وضوح باحباط أفكار العناية الجديدة ، ولكن هذا الارتداد الى منابع الوعى ارتداد سلبى ومعزول ، لا يقدم حلولا لأحد ولا لأصحابه ، فهم يمارسون تجربة وجودهم في ظل نفس الواقع وبما يخدم مقوماته رغم أنوفهم ٠ اننا قد نحس معاناة لديهم يمثل ارتدادا عنيفا في وجه الزيف الذى يجعل الانسان أمرا مفروغا منه ولكنها معاناة لا تواجه الزيف فعلا انما تبدو أصداء منعزلة تؤثر تأثيرا سلبيا في أصحابها ، أولئك الذى يمضون مع هذا الواقع بشكل أو بآخر في نهاية الأمر خاضعون لتفاعل مغلق معه ومحددون اجتماعيا بشكل محتوم ٠ ومن السهل فيما يبدو أن يداهم الفرد هذا الادراك وهو أن الانسان اذا كان حرا حقا فحريته الوحيدة الممكنة والصادقة في هذا الموقف هى أن ينتحر أو أن يثور بلا هدف على الاطلاق ٠

ان وعى الانسان بقدر ما يستيقظ على مطلب ضرورى وعادل فهو يعزل بعيدا عنه عزلا محكما في الوقت نفسه ، ذلك لانه ادراك في واقع معاد أصلا ومغلق بشكل لم يتحقق على هذا النحو من قبل ومن هذا ينشأ

الازدواج ، ومن هنا فان الشك في معاناة هؤلاء الأفراد يجد طريقه عند الآخرين ويصبح ما يبدو من تأزمهم موضعا للاتهام بالزيف أو ردة لنفسيرات تسلب هذا التأزم صفته الحقيقية – وهو ما يحدث كثيرا ، ذلك كما نقول لانهم في الوقت نفسه الذى يعانون فيه فهم خاضعون للواقع ، وتبعا لهذا يطفو على حياتهم التناقض المريب ، والأمر قد يصل الى حد الشك في أنفسهم وصدق ما يحسون أصلا ، وقد يصل الى حالة من الانتحار العقلى ، تعفيهم من معنى معاناتهم وسلب الواقع فى ذات الوقت معنى سيطرته وذلك بالتالى يؤكد تجسيد الموقف ·

هذا الجانب الأساسى عن التقاء النفى التاريخى بالنفى الحضارى يمتد منه الجانب الثانى فيما يميز الموقف الحضارى الحالى عن كل ما سبقه وهو جانب يجب أن يكون واضحا منذ البداية ·

ذلك أن مد حركة التاريخ اذ ينتهى الى المرحلة الاشتراكية انما يبدو فى الحقيقة ضربة قاصمة لسيطرة الضرورة ممثلة فى تاريخ النظام الاجتماعى ، ونهاية تشجب هذه السيطرة ، على نحو يبدو نهاية مرحلة طويلة تمثلها حركة التاريخ كاملة ، وبداية مرحلة جديدة يتجلى معها معنى الجدل الشامل للانسان فى علاقته بالعلم ، ويبدو الأمر كذلك منعطفا هائلا فى التاريخ للانسان وفى اطار تصور هذا الجدل الشامل ·· ذلك ما تعنيه المرحلة الاشتراكية التى يعيش عالمنا المعاصر حالة التحول اليها ·

هذا وفى الوقت نفسه فان تلك المرحلة تقوم بنفس مقومات النفى التى أشرنا اليها – انها اذ تمضى نحو تحرر الانسان من سيطرة النظام الاجتماعى على فاعليته ومطلبه طويلا ، فهى تحمل معها مقومات نفيه ونفى فاعليته ومطلبه فى قمة عارية للتناقض ·

انها فى النهاية لا يمكن أن تحقق شكلها المجرد من السيطره الا باحتضان مقومات نفيه وكافة النسيج الحضارى المعادى ، وذلك يتضح بدءا من الفكر الماركسى نفسه بجدله المغلق ، وهى بذلك تضعنا فى مواجهة تناقض أساسى هو ما يمكن أن تكون معه مرحلة جديدة · فالمرحلة الاشتراكية تبدو عملية تصفية لحركة الضرورة فى شكل تاريخ النظام الاجتماعى ، فهى بالتناقض الأخير تعود بنا الى مواجهة مطلب الانسان الجدلى فى الحرية والقيم والمعنى ، وتنتشلها من السقوط الطويل فى اسار الضرورة وما بلور هذا السقوط أخيرا ، نعنى بالسقوط فى الوحدة العدمية المصاحبة للفترة الأخيرة · ولا يمكن القول ان الانسان فى هذه الحالة يواجه مطلبه بالشكل البكر على نحو ما سنحاول تتبعه فى الملاحظات · وانما الأمر بالتأكيد مختلف وأكثر تعقيدا وفى اتجاه آفاق مختلفة بعدما أدت حركة النظام الاجتماعى دورا ضروريا فيما يبدو ، لابد من التسليم به بمنطق الجدل الشامل ·

الحقيقة أن هذه الاشارة السابقة عن الوضع الحضارى سيجد الكثيرون انها تنطبق بالدرجة الأولى على الواقع الغربى ولكن انسحابها على الوضع الحضارى بكل مواقعه بما فيه نحن ، انما هو يعنى جدلا قد يكون متسعيا .. وحين يكون ذلك على شيء من الصواب ، فالشيء الذى نسلم به قبل ذلك هو أن كل من ضمهم هذا العصر ملتحمون أساسا ازاء واقع ومصير واحد ، وذلك رغم اختلافات هي في الحسبان تماما ، بل اختلافات لها دورها الفعال فيما ستؤول اليه قضية مصيرية واحدة .. واننا فيما نعتقد ممن يملكون مثل هذه الاختلافات المؤثرة بما فى ذلك جوانب تخلفنا .. ولكن ذلك فى النهاية على أساس مؤكد من هذه الحقيقة — وهى ان أى نتيجة خاصة أو امكانية التوصل الى نظرة ايجابية حقة تتيحها هذه الاختلافات فلا مناص لها من أن تبدأ من الارتباط العام ومن الاخفاق الذى انتهى اليه الميراث الأوروبى بؤرة الموقف الحضارى الراهن بأزمته .. وهذا ما دعانا فى النهاية الى عرض هذه المقدمة بوجه خاص خارج التناول المباشر لموضوع الملاحظات .

نقول اذن ان صلتنا بالموقف آكيدة في الوقت الذى يتخذ فيه موقفنا سمات خاصة بعضها يبدو سلبا خالصا كالتخلف بمعناه العام ولكن فى جوهر الأمر هناك ما يمنحنا مبادرة كبيرة .

ان البداية الجديدة التي تتجاوز حركة التاريخ الاجتماعى فى انغلاقها انما تعنى شيئا أساسيا وهو أن المستقبل مرهون مبدئيا باثراء الفكر الجدلى لاتخاذه شكله المفتوح فى التجربة الانسانية مستقبلا .. هذا الجدل الذى جمدته وأغلقته الماركسية محكومة فى ذلك بالمطلب التاريخى فى موضوعيته المحاصرة ، وان هذا الاثراء يملك التراث الغربى رغم كل شيء مساندته ، ولكن الغرب حين يدخل مثل هذه المعركة فعليه أولا أن يحتضن الاشتراكية ، وهو ما يبدو غير ممكن وفى مدى طويل ، فثمة حلقة مغلقة كما سيتأكد لنا خلال المسرح دخلها الواقع الأوروبى من جهة والحركة الاشتراكية من جهة أخرى — رغم أن تلك الأخيرة بدأت تدخل أزمة ادراك الانغلاق فى الجدل الماركسي .

وما يبدو اذن أن المبادرة — وهو ما سنحاول التأكد منه — انما تأتى من واقع آخر يضم توترا على كافة المستويات — ويبدو واقعنا نحن مثلا له — ذلك برغم الوطأة الثقيلة للواقع علينا وللفترة التاريخية القاتمة بكل عبوسها لنا ... وربما لذلك . ولسوف نحاول الاشارة الى طبيعة ارتباطنا بهذه المبادرة .

قد تكون هذه الملاحظات مستندة الى مثل هذا الأساس ولكن من المؤكد فى النهاية أنها لا تهدف أساسا الى مناقشته أو مناقشة أى قضايا على النحو المعتاد..اذ انها قبل أى شيء محاولة تطرح فهما جديدا للمسرح وللتراجيديا باعتبارها وجهه الحقيقى .. فهما لدورها فى صلته بالانسان

ومطلبه ، ولما نعتقد أنه أزمة المسرح الأوروبى المتصلة بتلك الذروة الراهنة ٠

وهى بذلك ليست الا مجرد مدخل ضرورى للتوصل الى موقف لنا فى المسرح على أساس حقيقى ٠ واذا كان هذا الأساس الحقيقى يتطلب الاستناد الى حقيقة موقفنا من أنفسنا وعصرنا وتلك الذروة الراهنة التى تمثل منعطفا هائلا فى تاريخ الانسان جميعه ، فهى تحتاج تماما وبالدرجة الأولى الى الاستناد الى وجهة نظر يتوفر لها أكبر قدر من الشمول فى المسرح ٠٠ المسرح وصلته بالانسان ومطلبه وما آل اليه هذا المطلب حاليا ، اذا لم نقل وجهة نظر فى الفن وجوهر صلته بالانسان ومطلبه هذا ٠

ولا سبيل الى انكار ضرورة الاستناد الى المسرح الأوروبى ، اذ ان اكتشاف تراثه من جديد ــ فى اطار وجهة النظر التى تسعى المحاولة لطرحها ــ انما يبدو بديلا طبيعيا لافتقاد تراث مسرحى حقيقى لنا ، وبديل عن تلك المحاولات التى ابتغت التوصل الى أساس خاص لمسرحنا استنادا الى تراثنا والى افتراضات ما دونما نتيجة حقيقية ، وذلك دون أن ننفى أن الباب يظل مفتوحا أمامها بعد ارساء وجهة نظر ذات سند حقيقى على نحو ما نفتقد ، وبالتالى فثمة ضرورة أيضا للاستناد الى ما وصل اليه المسرح الأوروبى أخيرا بما نعتقد أنه نفس أزمة الانغلاق ، أزمة دخل معها طريقا مسدودا ، وهو محمل بتراث هائل عظيم ومبعثر ، عاكسا بؤرة الموقف كما يكثفها الواقع الأوروبى ــ أى نفس الطريق المسدود للانسان فى الموقف الحضارى الأخير ، وعلى نحو ما سنصل فى تجسيد أزمة المسرح الأوروبى ٠

ان القبول بمثل هذا يستند الى اعتقاد بأننا نملك استعدادا للمحاولة ، وقادرون على التوصل ــ وربما كضرورة ــ الى نظرة تتجاوز الاحباط والسلب الشديدين المحيطين بالجميع ، وبالتالى تمثل تجاوزا للطريق المسدود فى المسرح الأوروبى ــ ولكن امتدادا من تراثه بشكل مبدئى ــ وهذا فى النهاية بدءا من موقفنا التاريخى بكل ثقله وتعقده نعنى مواجهته بكل وضوح وكل ما يبدو من قضايانا الملحة الراهنة ، وربطا بالموقف فى كليته ، وانه لمطلب عسير كما سيتضح فى النهاية ٠

لقد كان من الضرورى ألا ترتبط هذه المحاولة بالكثير من المفاهيم الشائعة والمسلم بها ، بل أن تتخطاهما الى ما تريده بشكله البكر وبتلقائية وربما هذا ما أدى الى أن تتخذ اللغة خصوصية على نحو ما ، بما يبدو نوعا من الصعوبة ٠

وكتابة هذه الملاحظات فى نهاية الأمر لا تصدر بغرض الدراسة أو التنظير فى حد ذاتيتهما بقدر ما هى محاولة تلقائية من كاتب يتلمس حقيقة دوره ٠

الفصل الأول

« الفن وتجربة الوجود الكاملة »

(١)

مطلب فيما وراء الفلسفة

يتعين علينا لتحديد ما نعنيه بالفن فى صلته بتجربة الوجود ـ فى اطارها الأولى ـ أن نعود الى ما أكدنا فى بداية المقدمة ٠٠ الوعى بوجودنا وما تقودنا اليه تلك المعطية من تأكيد نزوع تلقائى للحرية وللقيم وللمعنى فى اطار جدل مفتوح ، هو الجوهر الثورى لوجود الانسان ٠٠ وما يؤكده ذلك فى النهاية من بعد مصيرى ٠

ولقد بدا من ذلك أن الفلسفة فى محاولتها تخطى هذا اللاتحدد وعدم التسليم منها بالتناقض المفتوح كما تحتمه صلة الانسان بالعالم ـ قد وقعت فى أوهام استطاع المنطق الوضعى أن يكشفها ٠ وفى الوقت نفسه بدا أن المنطق الوضعى إذ يكشف أوهام الفلسفة يتركنا دون بديل عنها لابد منه لتواجه هدفها الضرورى وهو فى جوهره مواجهة مشكلة الانسان كما يمثلها مباشرة مطلبه فى الحرية والقيم والمعنى ٠

واذن فموقف الفلسفة من جهة والمنطق الوضعى من جهة أخرى يكشف عن حالة عجز من جانب الفكر المجرد ازاء تجربة الوجود التى هى حالة مأزق ترفض الفلسفة بطبيعتها التسليم به ٠ ونحن نود فى حدود مفهومنا الذى أشرنا اليه عن المعطية الأولية ـ أن نستطرد قليلا فيما يعنيه هذا الاخفاق المحتوم ، لنؤكد أن المسألة لها أبعاد مختلفة منذ البداية ٠

ان استحالة التسليم بالتناقض المفتوح لدى الفكر يمتد منها استحالة أخرى ـ استحالة النفاذ الى التجربة الحية أو الصدور عنها فى تناقضها وصيرورتها ، ولهذه الحركة الجدلية المستمرة لا يستطيع الفكر أن يكون مجرد واسطة وتبدو حاجته للارتباط بشىء آخر ٠

اننا قد نسمع اقرارا بهذه المشكلة التى تواجه الفلسفة ولكنا لا نصل الى حل ، يقول سنتيانا :

« التجريد الخالص يجعل موقف الفيلسوف زائفا معرضا للانهيار ، وبما أن لغة الفيلسوف تشترك الى حـد ما مع اللغة الدارجة ، فكذلك الفلسفة يجب أن تنمو من التجربة ، فهى قبل أى شىء وظيفة حيوية ، وتعبير متكامل عن الحياة الروحية ، وكيف يمكن أن تدعى الفلسفة ادراك سر الوجود اذا رفضت كشف المصير الانسانى ولم تظهر عطفا على ما فى المصير من شقاء ، الفلسفة أساسا فعل حيوى والتفكير المجرد هو الخطأ الذى ارتكبه هؤلاء الميتافيزيقيون القدامى الذين قدموا عن جهل اهتمامهم بالحياة وبالبشر وبالعالم قربانا ، ولذلك يجب أن تكون الميتافيزيقا تعبيرا مباشرا عن حركة حية يشترك فيها الفيلسوف اشتراكا فعليا » ٠

ولكن المشكلة بعد ذلك هى كيف يمكن أن تكون الفلسفة ميتافيزيقيا ـ أو على أى وجه ـ أن تكون هذا التعبير المباشر عن الحركة الحية التى يشترك فيها الفيلسوف اشتراكا فعليا ؟

الفكر لا يمكن أن يكون مجرد واسـطة للتعبير عن تجربة الوجود الجـــدلية بكل ما يعنيـــه ذلك ، ولو كان المنطق حتى هو منطق الفـكر الوجودى الذى يرفض الماهية ، لأن التعبير لا يتأتى الا بالالتحام فى نسيج التجربة نفسها المتسمة بصيرورة متصلة ، وبحيث يكون الفكر مجرد بعد من أبعاد هذا التعبير النابع من باطن هذه الحركة المتصل بأبعادها كاملة ، أما حين يتخطاها ليكون واسطة فهى نقلت منه ٠

ان التعبير عن التناقض الذى يشكل حركة جدلية مفتوحة أبدا ، لا يمكن تصوره الا اذا عدنا الى افتراض تحديد ماهية ، ماهية أساسية تسبق التجربة ـ وهو ما يلتقى مع النفى ـ وبالتالى استبعاد الجدل الحى والمفتوح ٠ وبمعنى آخر لا يمكن تصور ذلك الا باستبعاد التجربة نفسها وما يدعوه سنتيانا بالحركة الحية ٠

والحق أن ما يحدده سنتيانا بنمو الفلسفة من التجربة الحية هو أمر غامض على هذا النحو الا اذا قلنـا ان ذلك يتطلب شيئا آخر يتعدى طبيعة الفلسفة ٠

والوجودية المعاصرة عموما اذا قامت على أساس كهذا فالنظر العام اليها يؤكد قيام المشكلة ، فاذا قلنا انها قامت على أساس رفض الماهية المسبقة وافتراض التوتر المحتوم بين النسبى والمطلق ـ كمـا تحـدد ـ ورصد التجربة على هذا الأساس ، فهى تجد من المحتم عليها فى النهاية أن تحصر هذه التجربة ـ فى مقولات وأبنية عقلية بل يصل الأمر بنا الى أن نجد لدى ياسبرز عودة الى المطلق الميتافيزيقى ٠٠ أما أن ينمو شىء من التجربة الحية بصورة تلقائية وحقيقيـة فلم يبد هذا بصـدق سوى لدى

كيركيجارد الذى رد الجدل الى بكارته في وعى الانسان وتجربته من خلال موقفه كشاعر وليس كفيلسوف على الاطلاق وهو بالتالى لم يطرح سوى الافتراض الجوهرى عن وعيه ووجودنا المتسم بالتناقض المحتوم ٠٠ طرحه ولم يقبل أن يحقق شيئا أبعد من ذلك بوسائل الفلسفة ٠ وان ما يبدو فى هذه الفترة الأخيرة من لجوء الوجوديين الى الأدب بصورة واسعة يؤكد قيام المشكلة بهذا المعنى ويومىء الى ما يحتمه الافتراض الوجودى أساسا من اللجوء لوسيلة غير الفلسفة ٠

ومع كامى نصل الى تحديد أكثر لما تفترضه هذه المشاركة من جانب الفكر ٠ ان كامى يرفض مواجهة الوجوديين للانسان فى قلب تجربته ، يحصره بعد ذلك فى معطيات عقلية أو مطلق ميتافيزيقى ، وهو فى ذلك مصيب تبعا لما سبق ، ولكنه من ناحية أخرى يكشف بموقفه عن جانب هام يدعو الى التوقف عند الحديث عن التعبير عن هذه الحركة الحيوية ٠٠ فبعد رفضه لموقف الوجوديين على النحو السابق ، يتحدث الينا كثيرا عن الممكن والارتباط به ، وبذلك يتغافل عن الجوهر الجدلى لتجربتنا ، الحركة والتجاوز ، حيث يتمثل البعد المصيرى ؛ وهو ما يمنح تجربة الانسان مدلولها الحى والثورى ، وعلى هذا تتحدد المسألة أكثر بذلك الجانب الذى أغفله كامى فى ثورته لأجل الصدق ٠ فبالنظر الى استحالة الارتباط ارتباطا مباشرا بالمطلق واستحالة الارتباط بالممكن فى الوقت نفسه تبدو تجربة الوجود وهى تجمع بين تناقض متلاحم ـ جدلى ـ فوجودنا على هذا النحو يبدو محصورا بين وهم الممكن والذى هو المعطيات القائمة للتجربة وهو الاخفاق ، وبين البعد المصيرى المثل فى حركة محتومة تتجاوز اخفاق الممكن صوب متعال مجهول دون ارتماء فى تحديد له ٠٠ وهنا كما أكدنا المعنى المجيد للتجربة الانسانية حيث التوتر فى قلبها يفترض المطلق ويتجه نحوه فى غموض دون سند عدا نسيجه الناقص ، وليقل كامى :

« اننى لا أستطيع سوى أن أواجه وجودى فى ذاته وأتلمس بصدق عذاباتى وأفراحى التى فى يدى والتى تصلنى بوجودى وبالعالم » ٠

فهو مهما حاول أن يهرب بعد ذلك من أن هذه المواجهة تنطوى على مأزق لا فكاك منه ـ حيث تتحتم المفارقة نحو مجهول ٠٠ مجهول يضع الانسان ازاء مسئولية أقرب الى الشرك ، فهو غير صادق مع نفسه ، وكما قلنا ما كانت تجربته تتسم بكل هذا الضمنى ، وهو فى النهاية لا يستطيع أن ينفى الجوهر الذى تقوم عليه كل الحركة فى تجربة الانسان ـ ذلك ليس من خلال كلماته هذه وانما من خلال تجربته الخاصة والتى يمثل انتاجه الفنى كلا واحدا معها ، فهى تجسيد صادق لهذا التوتر المحتوم ، أما ما كتبه معتمدا على الاستدلال العقلى المعتاد ، فلم يكن ليجسد هذا

التوتر جامعا بين التناقض ، وكان من الطبيعي أن يسعى ليضع ماهية حاسمة للموقف شأنه في ذلك شأن باقي محاولات الفلسفة ·

وما يؤكده موقف كامي يعني في النهاية أن هذا التعبير الحي — والذي هو بمثابة مشاركة كاملة لهذه الحركة في قلب نسيجها الحي — هذا التعبير لابد أن يتضمن بالضرورة تجاوزا حيا ويؤدي في حالة تحققه المهمة التي ليس في متناول الفلسفة تحقيقها نعني أن يكون بذلك بديلا عن الحلول القاطعة التي تود الفلسفة أن تصل اليها أمام مطلب الحرية والقيم والمعنى — والتي تمثل مشكلة بالنسبة للفلسفة من زاوية العقل في احتياطه الأساسي ، وان التعبير الذي نعنيه هنا هو مواجهة الانسان من خلال المشاركة الكاملة ، مواجهته بمطلبه في نسيجه الحي وبجوهره الثوري القائم على التناقض المفتوح ·

ان ذلك كان يبدو بعيدا عن محاولة الفلسفة ، ونحن ازاء مطلب آخر ، واننا في الحقيقة أمام بداية تسبق مشكلة الفكر حيال تجربة الانسان كما سنحدد ظهورها — بداية تتضح معها حقيقة بالغة الأهمية عن الفن حيث نجده مرتبطا بهذه البداية ارتباطا عضويا كاملا ·

(٢)

(التجربة البكر للانسان)

ربما نحتاج أن نحسم مبدئيا في صلة تعريف الفن بمشكلة الفلسفة على نحو ما أشرنا ·· وذلك يعني أننا سندع جانبا الكثير مما قيل في ماهية الفن فالأغلب منه يواجهنا بنفس مشكلة الفلسفة وهي النظر الى الفن من خلال ثنائية خارج التجربة في جوهرها الذي لا يعرف مثل هذه الثنائية ، وذلك ما قامت عليه معظم هذه التعريفات ممثلة في التفرقة بين الذات والموضوع ، وبين المادة والصورة ·

فبدءا من اعتبار الفن أدنى مرتبة في الوعي من الفكر تبعا لارتباط لا يتجاوزه — بأنماط الأشكال الخارجية ، حيث مادته العالم الموضوعي ومهمته محاكاته في علاقاته ·· وحتى نصل الى الطرف الأقصى الذي يرى في الفن سبيلا يقتادنا من عالمنا الناقص الى عالم المثل ، كما لدى بوزانكيت الذي يرى في الفن سبيلا الى الحقيقة الالهية ، ولدى شلل الذي يرى فيه جوهر المعرفة ·· نجد بين هذين الطرفين تمتد عشرات من وجهات النظر التي تحتم عليها عدم الوقوع في التناقض — أو عدم القدرة على النفاذ الى هذا التناقض الحتمي في قلب التجربة — وذلك شأن الفلسفة جميعها حين

تلجأ الى هذه الثنائية · واذ نرى محاولة تسعى لكى تفلت من هذا لدى جون ديوى فهى لا تستطيع الا أن تسلم باعتبار الفن فكرة شعورية تعد كما يقول :

« أعظم حصيلة فكرية أو كشف عقلى فى تاريخ البشرية » ·

فذلك أيضا نظر لحقيقة الفن خارج التجربة الحية فى امتدادها الحقيقى والتلقائى ·

ان ما نريده هو عكس هذا ، هو أن نلقى نظرة على مدى ارتباط الفن أصلا بجوهر التجربة الانسانية ، نظرة مباشرة ومن قلب التجربة نفسها ودون أى فرض نطرحه خارجها ·· ويستدعى ذلك أن نتتبع الأمر بدءا من استكمال الوعى بعده المشار اليه امتدادا من ماض غامض . ومع اقرارنا بما تتسم به المراحل الأولى ـ للقاء هذا الوعى بالعالم ـ من قصور هائلة ·

اننا اذ نبدأ بالانسان فى هذه المراحل الأولى لمواجهة وعيه للعالم فماذا نجد فى علاقته به ؟؟

ان العالم بالنسبة له هو مقاومة واختلاط وغموض ، ويمكن القول انه نفى العالم بالنسبة لنا ، ولكن ما يميز الانسان فى هذه المواجهة قبل البداية المحددة للنظام الاجتماعى شىء هام للغاية هو أنه كان يواجه العالم بوجوده كاملا ، وكان الفعل الذى يمارسه يتمثل فيه وجوده كاملا ، فأى فعل يتخذه خارج نطاق الغريزة كان فعلا يختلف عن نوعين من الفعل يحددان لنا طبيعته ·· فهو يختلف من جهة عن فعل الحيوان وهو يختلف من جهة أخرى عن فعل الانسان فى نظام اجتماعى محدد · ففعل الحيوان محدد بالفعل ورد الفعل فى نطاق لا يتعداه وبقدر ما يسمح الاستعداد الغريزى ، ومن جهة أخرى نجد أن الفعل الذى يتخذه الفرد فى مجتمع فعل لغرض خارجه وليس لذاته ، فى نطاق بنائه الاجتماعى وما يفرضه · بعكس هذا نجد أن الفعل الذى يتخذه الانسان فى هذه المرحلة ـ وهذا كما أكدنا بدءا من استكمال الوعى بعده الذى حددناه ـ نقول ان فعله هنا سواء أكان عمل أداه ، أو ممارسة الرسم على الكهوف ـ لم يكن يتحدد بالفعل ورد الفعل كما لدى الحيوان من جهة ـ ودون اغفال منا للجانب الغريزى وما يفرضه ـ ومن جهة أخرى هو لم يكن يمارسه لغرض خارجه كفعل فى نظام اجتماعى ·· انه حين يخلق من الحجر هذا الشكل الجديد فليس هذا مجرد رد فعل لمطلب فقط ، وليس الهدف من هذا الخلق مختلفا عن عملية الخلق نفسها وصلته بما يخلق ، فالحجر فى صورته الجديدة عبارة عن نتاج تفاعل ·· تفاعل امتزج فيه الانفعال بالتخيل

بالارادة بالممارسة . فهو نتاج للقاء مباشر على العالم فى تجربة كاملة ـ تفاعل متكامل تجسد فى تلك العلاقة الجديدة بينه وبين العالم ، كما تمثلها هذه الأداة . أو هذا الرسم .. أو هذه الرقصة .. وغيرها من نتاج لقاء وعيه بالعالم فى اختلاطه وغموضه ومقـاومته .. وهو بهذه العلاقة يتجاوز ذاته من جهة ويتجاوز العالم بصورته التى يواجهه بها من جهة أخرى . فليست هذه الاداة مجرد امتداد مكانى له فى العالم كما قد يبدو ، انه اذ يبدو لنا ساعيا لحماية نفسه أو السيطرة على ما حوله فانه فى الوقت نفسه وفى ارتباط بكيانه كله ، وحصيلة تفاعله المباشر مع العالم ، انما يسعى لينتزع من العالم اعترافا به ، ويتجاوز الخطر الراهن الى المستقبل المجهول بتلك الأداة التى تمثل امكانية مفتوحة . وذلك بالوعى الذى ترتبط به والذى تجسد بعده الثورى معها ..

وانه يسعى بذلك ليضفى على هذا العالم الغامض والمختلط معنى .. اذ أنه بهذا الخلق الجديد . ونتيجة لهذا التفاعل المتكامل ـ يدخل الى العالم اتساقا لا يفترضه هذا العالم بحالته البكماء ، ان هذه التجربة أو هذه الاداة وتلك الطبيعة التى حددت لها فى تكامل قد طرحت على العالم اتساقا يستند الى حصيلة داخلية انصهرت فيها عناصر جمة ، وتم معها اخضاع العالم لاقامة جدل فعال بينه وبين ارادة ووعى يتجاوزان غيبوبته ويسعيان لتكامل مبهم ممثل فى هذا الخلق وينطوى ذلك على دلالة هامة فى النهاية .. انه خلق ينطوى على وعى يؤكد تلقائيا الذات الانسانية ازاء العالم . وازاء أى نفى حيث يتبدى هذا النزوع المفتوح بلا حدود فى قلب تجربته على هذا النحو ووسط البدايات القاسية التى خاض معها الانسان تجربته البكر هذه .

وكما نقول فان ذلك ينطبق على كافة تجاربه ، يتساوى فى ذلك الخروج الى العالم بأداة ما فى وجه تحديات الضرورة أو تصوير رقصة ، فتلك الرسوم التى وجدت داخل كهوفه تمثل نفس الشىء ولا يمكن النظر اليها كجانب ابداعى بأى معنى خارج تجربته الكلية تلك بكل ما تتسم به ، واذ نلاحظ أن هذه الرسوم لم تكن نقلا وانما كان يجترها بذاكرته متخذة صبغة تعبيرية واضحة ـ اذا كانت مثلا تمثل حيوانا من أعدائه ، فهو يتمثل فيها عندئذ خوفه وسيطرته فى آن واحد ، وحيث نجد نفس الأمر فى الأداة ـ نقـول اذ نرى ذلك فنحن ندرك . أن افتقاد قواعد المنظور مثلا فى رسومه تلك ليس آت عن عجز فى ادراك مثل هذا الجانب وغيره ، وانما هذا نتيجة لارتباط أساسى بما تمثله هذه التجارب من جوهر واحد ونتاج واحد لتجربة متكاملة متتالية ، ويطرح معها بشكل حى ـ دون تحديد عقلى ـ نزوعه للحرية وأيضا نزوعه لقيم ومعنى فى حركته ازاء العالم .

(٣)

التجربة الجمعية وبداية الانفصال

ان الانسان اذ يدخل مرحلة الحياة الجمعية ينتقل هذا التكامل فى الممارسة والمنسحب على وجوده الفردى ، الى حالة جمعية ، ويتم ذلك من نفس البدء بازاء العالم ٠٠ عالم المقاومة والاختلاط والغموض ، ولكن ذلك بالطبع ليس على نفس النحو من تفاعل مباشر ولقاء ذاتى حميم مع العالم يتخذ حركته وتجاوزه تلقائيا ٠ وانما تبرز هنا محاولة لخلق بديل عن ذلك ٠

هذا البديل يتمثل فى ظهور تنظيم معين بكيفيات متعددة من أجل اشراك الذوات جميعها فى تجربه مرادفه للتجربة الفـردية المباشرة فى ثوريتها ، وذلك يصبح امتدادا لتجـربة الوجود فىتكاملها السـابق ، وانطوائها على قوى الانسان ومطلبه فى الحرية والقيم والمعنى وما يرتبط بذلك من تجـاوز حى ٠٠ ونحن بذلك نتحدث عن الطقـوس والشعائر أساس التجربة الجمعية ٠

وفى هذه الحالة يبدو وقد تم عزل الفرد فى دور موضوعى داخل الجماعة ولكن حين نقول ان ثمة عزلا للفرد فى دور موضوعى فهذا لا يعنى أنه دور محدد ومقفل فى مواجهة الضرورة أو أنه يعنى اقامة فصـل بين ما تمليه الضرورة وبين محاولة تلك الممارسة ـ ذلك لأن الأمر مازال فى اطار نفس الجدل بين الانسان وقوى العالم ٠٠ فتوفير الامطار والانجاب وجنى المحصول وتقلبات الطبيعة واحراز النصر فى الحرب كلها مرتبطة أساسا بهذه الممارسات الجمعية ـ الشعائر والطقوس المرتبطة بكل هذه الحالات ، وهذه الممارسة اذن ليست مجرد نتاج للخوف على نحو ما يحدد الكثيرون فى تناولهم الشعائر والطقوس ـ وانما تصدر عن نفس المواجهة للعالم بكل ما تعنيه ، وتفترض نفس التكامل والتجـاوز فى التجربـة الانسانية على نحو ما يتأكد فى التجربة الفردية المباشرة ـ فمع المضمون الاسطورى وصيغته الوجدانية الحادة وبما يعكسه أساسا من فاعلية صادرة عن الاستعداد الفردى فان ما ينطوى عليه جوهر الطقوس والشعائر ـ مهما كانت قسوة هذه الشعائر ـ يرتبط بممارستها فى تنظيم لكيفات متعددة ٠٠ هى فى الواقع نفس كيفيـات الفن ٠٠ اللون والحـركة والموسيقى والمعمار والكلمة ٠٠ كلها متلاحمة فى تجربة متكاملة هى المطلب البديل عن اللقاء المباشر للفرد بالعـالم ـ مع تأثيرهـا المؤكد على هذا اللقاء فى صورته الجمعية ٠

وحتى هذا الحين فنحن لا يمكن أن ندعى ظهورا للفن والدين ، فكل هذه الكيفيات من الممارســة صادرة أساسا عن المهمة المقصودة لتجربة الوجود نفسها ، وبالتالى فكلها ملتحمة تخدم التجربة لذاتها بدون أى تاثير مستقل أو بدون وضوح لامكاناتها الخاصة • ولكن هذا لا يمنع أن صلة الانسان بهذه الكيفيات لم تعد صلة مباشرة فى نسيج ممارسته لتجربة وجـوده ، كمـا يتضح فى التجربة الفردية المبـاشرة ببكارتها ، ويبدو بذلك أنه قد تحققت خطوة لتحديدها فى ذاتها •

أما البداية الواضحة لظهور الدين والفن ملتحمين فى مفهوم واحد مدرك فى ذاته ـ هو الدين ـ فذلك ما يبدو فى الخطوة التالية حين يطرأ على الحياة الجمعية تغير هام •• ذلك هو عزل مواجهة الضرورة عن الممارسة الجمعية عزلا واضحا ، وبدا ذلك حين دخلت الحيـاة الجمعية مرحلة جديدة تحدد مواجهة الضرورات موضوعيا ، أو ما يمكن أن نسميه بشكل علمى ومقفل ـ بحيث تعزل عن المطلب الاساسى للانسان فى تجربة متكاملة • وفى هذه الحالة يظهر الدين ملتحما بكيفيات الفن ، بديلا عن هذا المطلب ، وفى انفصال عن الجدل مع العالم بصورتيه السابقتين •

ان هذا ما يحدث حين وصلت الحضارات القديمة فى مواجهة مقاومات البيئة والتفاعل معها واخضاعها ـ وصلت الى ردود نعتبرها حاسمة •• فثمة سيطرة بدرجة ما على الطبيعة ، ونظام للتفاعل معها من جهة •• وثمة نظام اجتماعى من جهة أخرى تتحدد داخلة الطبقات حسب دورها ، وفى هذه الحالة تتخذ حاجة الانسان لممارسة تجربة متكاملة مع العالم شكلا منفصلا عن هذا الوضع ، الذى أصبح يعنى نوعا من الاستقرار بين الانسان وموضوعات العالم •• هذا الشكل محدد ومنفصل عن النشاط المباشر فى العالم • وامتدادا للمرحلة السابقة فى التحامها كان من المحتم أن تظهر هذه التجربة الدينية ممتزجة بكيفيات الفن فى مفهوم واحد هو الدين •

لكنا فى الوقت نفسه نجد مع هذا الامتزاج البوادر ـ لاسـتقلال الفن عن الدين وتحديده فى ذاته • وان ذلك يعنى أن يبدأ فى الوضوح أمامنا ما يحمله ذلك من تعقيد ، وأيضا وضوح حالة من تبـادل التأثير السلبى بين الدين وكيفيات الفن فى حصار الواقع الجديد لهما ولفاعلية الانسان عامة •

ان ما أصبحت تعنيه التجربة الدينية هنا هو محاولة ممارسة بديلة بعد عزل كامل عن أى تفاعل مباشر مع قوى العالم ، وهى تتوسل بكيفيات الفن لتحقيق تجربة جمعية تحمل نفس الصبغة الثورية للتجربة الفردية المباشرة والتجربة الجمعية البديلة •• ولكن عندما نبدأ فى ادراك أن ثمة

صبغة حيوية داخلة في نسيج الممارسة المباشرة للحياة في شكلها الاجتماعي والحضاري المقفل ـ تتميز بها فترات الازدهار بالذات في هذه الحضارات القديمة ·· عندها نجد أن هذه الصفة انما تمثل في الحقيقة نوعا من التفتيت للتجربة الدينية الجديدة الممتزجة بكيفيات الفن ، وحالة من الانفصال المحتوم · ففي فترات الازدهار بهذه الحضارات القديمة ، نجد في نسيج الحياة الاجتماعية امتزاجا للجانب الجمالي بكل معانيه بجانب الضرورة فيما تسفر عنه أوجه النشاط في هذا النظام الاجتماعي، وثمة عنصر داخلي مندمج بقدر ما في الحياة الاجتماعية بكل ما تمثله من موضوعية وعلاقات من الخارج ، فالموسيقى والمعمار والتصوير كانت تشارك بهذا المعنى في الحياة الاجتماعية ومتطلباتها ويتضح ذلك في فترة ازدهار الحضارتين الفرعونية والاغريقية بوجه خاص وان بدا ذلك في اطار الدين من جانب ·

وليس هذا فحسب فليس يعني الامر مجرد تفتيت لهذه الفاعلية في أشكال مبعثرة وانما صاحب هذا التفتيت المتداخل في الحياة الاجتماعية افساد لامكانية هذه الكيفيات من موسيقى وتصوير وغيره ·· فهذه المشاركة اذ جاءت كمحاولة لادخال نوع من التفاعل مع التنظيم الاجتماعي المعزول عن داخل الفرد ···· أخضعت معه الكيفيات لاعتباراته الموضوعية ، وخنقت فاعليتها الحرة كما سنعرض لها ، وذلك كله ينعكس بالسلب على دور كيفيات الفن في التجربة الدينية التي تفترض حالة من الالتحام المحقق للتجربة تكاملها ·

وان ذلك كله يحيل الى نقطة هامة ··هي ظهور المضمون الاخلاقي في التجربة الدينية · فمع هذا الانعكاس السلبي عليها ممثلا في تفتيت وافساد الفاعلية الحرة لكيفيات الفن ·· فهناك بعد ذلك عجز من جانبها ازاء الواقع الاجتماعي بموضوعيته التي أصبحت تفرض نفسها على وجود الفرد وفاعليته ·· عجز عن خلق مثل هذه الممارسة البديلة عن كل من التجربة الفردية والجمعية السابقتين ·

فاذ تبدو محاولة لتنظيم معين تدعى اليه كافة القوى من فكر وخيال وانفعال وممارسة حسية بواسطة كيفيات الفن لممارسة الطقوس ـ فثمة الحاح في ادخال المضمون الاخلاقي الى أساطير الديانة وهو يعني عنصرا عقليا منفصلا عن التجربة الداخلية المتلاحمة المفترضة أساسا ·· وهو في الحقيقة دليل اخفاقها اذ أنه متصل قبل أي شيء بالمطلب الاجتماعي المقفل مصدر الاخفاق الأساسي · وذلك يعني في النهاية تفتيت التجربة الدينية في جوهرها رغم استنزاف ممارسة طقوسها ·

وعلى هذا فالفن بصورته المجزأة الخاضعة للاعتبارات الاجتماعية من جهة والدين بظهور العنصر الأخلاقى مواجها للشكل الاجتماعى أيضا من جهة أخرى .. كانا يسيران معا فى ظل استقرار نسبى بين الانسان والعالم ، تميزت به فترات الازدهار فى الحضارات القديمة ، وبالتالى يمكن أن نلاحظ أن ما يمكن حدوثه بعد ذلك مرتبط بالشكل الاجتماعى وبروز حركة التناقضات داخله ، فبافتقاد مثل هذا الاستقرار النسبى وتبلور حركة ما داخل البناء الاجتماعى ـ ندرك ما يطرأ على هذا الشكل المجزأ للفن والشكل الأخير للدين من تغيير ، فنجد افتقادا واضحا لهذه الصلة الداخلية فى مظاهر النشاط وغلبة الجانب الموضوعى على الجانب الداخلى فى كل مظاهر الحياة الاجتماعية هذا من جهة .. ومن جهة أخرى نجد ازدياد هذا الشكل المقلقل للديانة فى نهاية الأمر ، وانسلاخ الوعى الفردى تماما من الشكل الجمعى مواجها بمفرده الأزمة .

اننا نلاحظ أن فترة تدهور الحضارة الفرعونية فى عصر الدولة الحديثة صاحبها هذان الجانبان بوضوح . فثمة انفصال فى النشاط العملى للحياة بين الجانب الداخلى والجانب النفعى بما يعلى من الجانب النفعى تماما ، وسادت الفنون التطبيقية بشكل بالغ على الفنون الجميلة ، وافتقدت الحياة الاجتماعية فى مظاهرها وعلاقاتها أى عنصر داخلى مما كانت قد وفرته كيفيات الفن ، وفى الوقت نفسه انهار الارتباط بالديانة المصرية وكل ما تعنيه .. نفس الشىء يمكن ادراكه بالنسبة للحضارة الاغريقية .. نفس الشىء قد كان بالنسبة للحضارة الفارسية .

ومع هذا الانسلاخ ويقظة الوعى الفردى تنتهى المحاولتان معا ، التجربة الفردية الكلية والمباشرة ، والتجربة الجمعية البديلة . وبهذا فالفرد يجد وعيه مواجها وجوده والعالم دون لقاء مباشر وانما محصور داخل الشكل الاجتماعى بكل ما يفرضه ، ومع عزل حاجة الانسان الجوهرية لممارسة جدلية متكاملة على نحو ما أشرنا ، كان يتحتم أن يظهر شكل فردى بديل لهذه الممارسة .. وكان هذا يبدو افتراضا معلقا بين داخل الفرد والعالم خارجه .. ومن هنا ظهر شكلان فرديان للممارسة أديا الى انفصال واضح ومحدد لما ندعوه بالدين وما ندعوه بالفن . النبى والفنان .

واذ نقول ان المطلب واحد فهما طريقان الى نفس المطلب أو بالتحديد يمكن أن نقول انهما طريق واحد ولكن الاختلاف الذى نود الاشارة اليه هو أن أحدهما يأتينا من نهاية الطريق . والآخر يأتينا من بدايته . فالدين وهو هنا بالنسبة لقضية الوعى الفردى ـ هو رؤيا النبى .. الدين بهذا المعنى هو امتداد الوعى بأبعاده ونزوعه كاملا تجسد فى رؤيا ثورية

مكتملة بعد مخاض وتجربة داخليــة طويلة انتهت الى رؤيا تمثل تفاعلا كاملا مع العالم ، فهي كشف متحقق في نهاية الطريق ودفعة واحدة ٠٠ أما الفن فتجربة تبدأ من موضوعات العالم وتسعى بمشقة نحو اكتمال يشبه رؤيا النبي ، تهدد سيرة مخاطر جمة ٠ والهدف لكليهما أساسا هو ممارسة تجربة الوجود كاملة وتأكيد جوهرها الثوري ٠٠ واذ ندرك أن كلتي هاتين التجربتين محتم عليهما خلال هذا الحصار من النظام الاجتماعي ـ الاحالة الى الآخرين ٠٠ تبدأ في الظهور أمامنا وبوضوح مشكلة النبي ـ أي صاحب رؤيا مكتملة ـ ومشكلة الفنان ٠

(٤)

ظهور مشكلة النبي ومشكلة الفنان

التجربة الدينية الذاتية ـ تجربة النبي ، والتي تعلو على الحركة الخارجية للمجتمع والتاريخ أو تتعدى ما تفترضه وتعطي لجدل الانسان مع العالم بعده الحقيقي كما سنشير ـ هذه التجربة عندما يتعين احالتها الى العالم والآخرين خلال العلاقات الاجتماعية والواقع التاريخي عموما ٠٠ فهنا تبدو مشكلتها ٠

ان عالم الوعي الفردي كما نقول عالم افتقد أي مواضعات جمــاعية للاشتراك في أي تجربة داخلية ، وهذا يعني افتقاده الى نقل المعاناة وأبعاد الرؤيا في تكاملها الحي ٠٠ فليس سوى تلك الملابسات الاجتماعية التي تحكم ارتباط الجميع وهو ارتباط من الخارج في جوهره ، ولذا يتحتم على الرؤيا الدينيــة أن تتخذ مضمونا أخــلاقيا وتحال كلية الى مستوى اجتماعي بعيدا عن مطلبها في لقاء داخلي ٠٠ وبمعنى آخر فهي تصبح الى جانب مضامينها الأخلاقية اطارا لهيئة اجتماعية وتصبح ذات رموز لا مدلول ذاتي لها بالنسبة لكل فرد ، وبالتالي تمارس شعائرها من خلال سيطرة العالم الخارجي ٠

هذا اذن يعني ان احالة الرؤيا بالنسبة للنبي في تكاملها مشكلة لا حل لها ، ولا مناص من أن يجهض العالم الاجتماعي التاريخي مسعى رؤيا النبي نحو الآخرين ٠

واذ نقر مبدئيا بأن مشكلة الاحالة بالنسبة للفنان قائمة وجوهر في عمله فليست على هذا النحو ، ولكن على نحو معقد نتيجة لانها كمـا نقول تتجه الينا من بداية الطريق أو نفترض مبدئيا صعوبة التحقيق لدى الفنان من خلال موضوعات العالم ولكنها ولنفس السبب ليست دون حل كمشكلة النبي ٠

وهذا يدعونا لأن نعرض سريعا لنقطة تتبين معها مشكلة الفنان فى تشعبها .. تلك هى العلاقة بين التكامل فى التجربة ـ تجربة الفنان ـ وتحقيقها من خلال موضوعات العالم . ولكن نستعيد سريعا تتبع علاقة كيفيات الفن منذ البداية بتجربة الوجود ، فنحن نجد أن التجربة الكاملة والمباشرة بشكلها الفذ لدى الانسان فى لقائه الأول والمباشر بالعالم مع اكتمال أبعاد الوعى ـ هـذه التجربة بكل ما ينطوى تحتها من كيفيات سواء أكانت ابداعات أم أى نتاج آخر فى مواجهة مقاومات العالم واختلاطه وغموضه .. وفى نطاق نفس الهدف .. انما تتبدى معها الأبعاد الكاملة للمطلب الثورى للانسـان دون اطار عقلى .. وكمـا أشرنا فالانتقال الى التجربة الجمعية البديلة عن المواجهة الفردية المباشرة ، كان مرتبطا أيضا بالضرورات والاختلاط والغموض من قبل العالم .. ولكن كان الاختلاف هنا متمثلا فى أن المحاولة الجمعية لا يمكن أن تعتمد على كيفية واحدة وفى لقاء مباشر معها ، وانما كان سبيل التجربة الجمعية هو فى تنظيمها لعدة كيفيات فى تأدية الشعائر والطقوس وهذه الكيفيات يدخل كل منها فى خدمة التجربة الجمعية .

ومع عزل التجربة الجمعية عن التفاعل مع العالم مباشرة واتخاذها شكل الدين ممتزجا بكيفيات الفن ـ اتخـذت هذه الكيفيـات منذ هذه اللحظة تأكيدا خاصا لكل منها كبداية لتمييز موضوعى يحدد امكانيتها على أنحاء معينة ..

وبيقظة الوعى الفردى كما أشرنا حدث العزل الكامل بين التجربة فى شمولها وتكاملها وبين الممارسة فى العالم وانتهت تماما الصورة الأولى للعلاقة المباشرة بالعالم والصورة الجمعيـة فى تطورها .. وبدا الوعى الفردى عاريا ومحاصرا فى الوقت نفسه داخل تنظيم اجتماعى له حركيته المسيطرة . وبهذا العزل للوعى الفردى عاريا ومحاصرا .. أصبحت بالتالى كيفيات الفن فى هذا الطريق المغلق ـ معزولة امكاناتهـا بداخلها مثـل عزل الوعى الفردى نفسه داخل امكانية عارية ودون فرصة لهذا اللقاء الحميم الأولى ، أو مواضعات جمعية بديلة فكل من الوعى الفردى وكيفيات الفن يدعو الآخر لتحقيق لقاء لتجربة مكتملة يقف دونها عالم موضوعى مكثف .

ومن هذه البعثرة تتحدد المشكلة أكثر ويحتاج النظر اليها أن نبدأ أولا بالقاء نظرة على ما تنطوى عليه كيفيات الفن فى جوهرها بعد الوصول الى هذه الحالة من الانفصـال عن التجربة المبـاشرة وتحـديد كل منها فى ذاتها .

(٥)

الفن ثورية يحاصرها عالم المجتمع والتاريخ

يمكننا أن نؤكد مبدئيا ان هذه الفنون امتدادا لمولدها الحقيقي تملك جوهرا مشتركا هو من جهة مرادف لامتداد الوعي بكل ما يمثله ، ومن جهة أخرى تشترك في غائية التأكيد على ثورية تجربة الانسان باعتبارها امتدادا تلقائيا لها ٠٠ فهي أولا مرادف لصورة الوعي في حركته وفي تنظيمه لهذه الحركة في ظل توتر يضم ما بين الممكن والمطلق المجهول ، أو بمعنى آخر النزوع وكما يتضح في تجربة اللقاء الأولى المباشر ثم اللقاء الجمعي ٠

فبدءا من المعمار حيث نجد مظاهر الضغط والمقاومة والدفع والجاذبية والتوتر ، وحتى نصل الى الموسيقى حيث نجد الانحدار والارتفاع والجيشان والانحسار والاسراع والابطاء ، والتضييق والارخاء ، والدفع الفجائي والتسلسل التدريجي ٠٠ الخ ٠ تبعا لهذا نجد الحركة كما تعنيها التجربة الانسانية ، الحركة التي تضم التناقض والتجاوز أيضا لأن هذه الحركة تسعى صوب اكتمال ما يحققه الوعي في تفاعله الشامل ، وذلك ما يمكن أن يكون مرادفا لما يدعوه جون ديوى بالكيفية الشائعة (المنتشرة) :

« التي تتخلل كل أجزاء العمل الفني وتربطها في كل فرد موحد » حيث يقول انها كيفية لا يمكن الا أن تدرك ادراكا حدسيا وجدانيا ، وقد تيسر له هنا أن يفلت من السيطرة الخارجية لنجده يشير بالفعل الى فاعلية الوعي في اخضاع عناصر أى من هذه الفنون لمعاناته الشاملة :

« والواقع ان من شأن العناصر المختلفة والكيفيات المتمايزة للعمل الفني أن تمتزج وتنصهر بطريقة لا تستطيع الأشياء المادية نفسها أن تنافسها فيها ، وهذا الامتزاج أو الانصهار انما يعني حضور تلك الوحدة الكيفية في جميع العناصر بطريقة مشعور بها حقا ، ان الأجزاء تتميز تميزا عقليا ولا تدرك ادراكا حدسيا ولكن من المؤكد انه بدون تلك الكيفية الشاملة المدركة ادراكا حدسيا لابد أن تظل الأجزاء خارجية بعضها بالنسبة الى بعض وبالتالي فان العلاقة بينها لن تكون الا مجرد علاقة آلية ومع ذلك فان الكائن الحي الذى نسميه العمل الفني ليس شيئا مختلفا عن أجزائه أو أعضائه بل هو الأجزاء نفسها بوصفها أعضاء ، وتلك حقيقة تعود بنا من جديد الى الكيفية الواحدة الشاملة المنتشرة التي تظل هي

بعينها فى صميم تنوعها أو تميزها وهكذا تكون النتيجة ظهور احساس بالكلية يمتاز بأنه تذكرى توقعى تلميحى تنبهى » ٠

بهذا المعنى وفى هذه الحدود يمكن أن ندرك ما ندعوه هنا بخضوع الحركة وعناصر أى من هذه الفنون للمعاناة والتكامل فى تجربة ملتحمة ٠ ثم نجد أن هذه الحركة فى كليتها تنطوى على المفارقة اللامحدودة أى النزوع والتجاوز كما نعنيهما فى التجربة الفردية المباشرة ، ويعبر تنيسون عن هذه الحقيقة بالنسبة للفن بقوله عن العمل الفنى :

« تلك الدنيا التى لم نرتدها بعد والتى تنحسر حدودها أبدا ٠٠ أبدا كلما أوغلنا فى المسير » ٠

وما يدعوه ادجار آلان بو بالايحاء اللامحدود والغامض فى الفن ، حيث يجعله كوليردج أيضا شرطا أساسيا ليحدث العمل الفنى تأثيره كاملا ، وللتحديد بايجاز نتابع رأى جون ديوى حيث نشير من خلال مفاهيمه الى هذه السمة الجوهرية :

« ان كان ثمة أفق حاجز (فى العمل الفنى) الا أن هذا الأفق ليتحرك كلما تحركنا نحن ولن يكون فى وسعنا قط أن نتحرر تماما من كل احساس بوجود شىء يمتد فيما وراء الأفق ، ان هناك فى داخل هذا العالم المحدود الذى نراه رؤية مباشرة شجرة ، قد استلقت عند أقدامها صخرة ، ونحن نصوب أنظارنا الى تلك الصخرة ، ثم الى الطحلب المنتشر على سطحها ، وقد نتناول المجهر لكى ندقق النظر الى حشيشة البحر الصغيرة التى توجد فى طياته ولكن سواء أكان مجال بصرنا واسعا ممتدا أم ضيقا دقيقا فاننا فى كلتا الحالتين انما ندركه فى خبرتنا بوصفه جزءا من كل أوسع وكل أشمل ، أعنى جزءا تتركز فيه الآن كل خبرتنا ، وقد نوسع مجال بصرنا فننتقل من دائرة ضيقة الى دائرة واسعة ، ولكن مهما كان من سعة هذا المجال فاننا نظل نشعر بأنه لا يمثل الكل لأن حدوده ترسل ظلالها الى ذلك المدى اللامحدود الذى يمضى الخيال الى ما وراءه باحثا عن الكون ٠٠ » ٠

أيضا وفى اطار هذا التصور يمكننا أن ندرك ما ندعوه بالامكانية الجوهرية الكامنة فى كل من هذه الفنون للارتباط بتجربة الوجود فى أبعادها الأصيلة ٠ ثم يمكننا بعد ذلك أن نلمس الجانب المشترك جوهريا بين هذه الفنون من حيث التحقيق ، حيث ندرك أن كلا منها ينطوى على نفس امكانية باقى الفنون الأخرى فى التحقيق وكل ما هنالك هو تأكيد على جانب خاص لكل منها على حدة ولكن مشترك بدرجة أقل مع باقى الفنون وهذا التأكيد قد برز كما أشرنا منذ عملية التنظيم الجمعى ٠

فكما أدرك البعض نجد أن الصورة تشتمل على الامكانية المميزة للمعمار من ضغط وجاذبية وغيره ، وتشتمل على الامكانية المميزة للموسيقى من الحدار وارتفاع واسراع وابطاء وتضييق وارخاء ٠٠ الخ ٠ وبالمثل يمكن النظر لكل منها فى ارتباط بالفنون الأخرى مع فارق التأكيد الخاص وكل هذه الايقاعات فى النهاية تجمعها خواص الشدة والامتداد والتوتر ٠ وكما يقول باتر :

« ان من شأن كل فن أن يتجه نحو التشبه بأحوال فن آخر من الفنون ، وان الفنون جميعها تسعى لتصل الى درجة الموسيقى فى تعبيرها المباشر الممثل فى التحام مادتها بصورتها ، أو رؤيتها التحاما تاما » ٠

وان كان تعبير « التشبه » غير دقيق فيما نعتقد ، وربما كلمات ديوى التالية أقرب الى المعنى :

« ان كلمات كهذه ٠٠ شعرى ، معمارى ، درامى ، نحتى ، تصويرى ، أدبى ٠٠ انما تشير الى اتجاهات تتوافر الى حد ما فى كل فن من الفنون نظرا لأنها تصف أية خبرة مكتملة كائنة ما كانت » ٠

اذا سلمنا بهذا الفهم للفنون ذاتها ثم وضعناها بازاء الوضع الجديد حيث الوعى والفاعلية الفردية محاصرة داخل اطار موضوعى ـ والذى يرتبط الفرد داخله بمضمونات فكرية وأخلاقية يتطلبها الشكل الاجتماعى ٠٠ نجد تفتيتا لهذا الجوهر بوجهيه ٠ فتبعا للمطلب الاجتماعى ، وامتدادا للتفرقة داخل التنظيم الجمعى ، حدثت اختلافات جمة بين هذه الفنون وفرضت على وعى الفنان بتأثير من المقومات الاجتماعية ، وكانت الاحالة بالتالى تبعا لهذه الاختلافات الموضوعة وليس من خلال الجوهر الكامن والمشترك بين هذه الفنون ٠٠ وبذلك شوهت تجربة الفنان الداخلية من جهة ، وحل ادراك جزئى لهذه الفنون ، يؤكد هذا الادراك ادراكات مشابهة لدى باقى الفنون نابعة من التصنيف الموضوعى لها ٠

والتفرقات الكثيرة التى وضعت بين هذه الفنون وبعضها من فنون زمانية وفنون مكانية ، ثم فنون تشكيلية وفنون تلقائية ، ثم فردية وفنون جماعية ، ثم جمالية وتطبيقية ، ثم تمثيلية وغير تمثيلية (بمعنى المحاكاة الأرسطى) ثم من جهة أخرى حصر مهمتها على نحو أو آخر يحدده المطلب الإجتماعى بكافة ملابساته الحضارية والتاريخية ٠٠ وكل هذا لا نستطيع أن نقول بالدقة انه مجرد امتداد للخطأ الأساسى فى الارتباط بالفن ومهمته وما فرضه الفكر المجرد داخل النظام الاجتماعى من تجزئة وتفتيت فى النظر للتجربة الداخلية ، ذلك لأن هذه التفرقات تعكس بالفعل ـ ذلك الانعزال الذى فرضته مواضعات الحياة الإجتماعية

على فاعلية الانسان وأى ارتباط داخلى لهذه الفاعلية بالآخرين ــ انهــا تعكس ذلك عمليا .

والفنون على هذا النحو يؤكد كل منها اخفاقا للآخر ، مؤكدة على الاختلافات الموضوعية والارتبــاط من الخــارج والخضوع لقواعد مسبقة وليدة مقومات الواقع الخاص للمجتمع أو الفترة التاريخية ، والأمثلة على ذلك قائمة .

ومن مثل هذا الاخفاق ننتقل الى جانب أشد أهمية ، حيث اننا قد ابتعدنا بهذا التسليم الســابق للتجزئة .. عن المهمــة الأساسية التى تتبعناها وأكدنا عليها .. المطلب الماثل للذات كما يمثله جوهر تجربة الفنان والتجربة الدينية الذاتية فى انفصالها عن اللقاء المباشر بالضرورة.. ذلك ان الفنون على هذا النحو وحتى حين يتوفر لاحداها امكانية التحقيق الخاص كما حدث بوضوح للموسيقى فى الفترة التاريخيــة الواقعة بين القرنين الثامن والتاسع عشر ، نقول ان هذه الفنون أصبحت تواجه تحديا من نفس الوضــــع الاجتمــــاعى بمفهــومه الذى يفتت التــكامل الداخلى والتواصل ... ذلك التحدى هو فرض وجود مضمون عقلى أو أخلاقى خارج التجربة الحية يواجه العــلاقة الموضوعية للانســـان بالنظام الاجتماعى فى سيطرته ، وقد لاحظنا فيما سبــق أن ذلك هو نفس السبب الذى دفع بالتجربة الدينية الى ابراز المضمون الأخلاقى خارج التجربة الحية .

فاذا افترضنا الافلات من هــذا التفتيت الذى عرضنا له وتوفرت الاجالة الكاملة الى الآخرين لتجربة فن من الفنون ، فلم يعــد هذا يعنى تلك الفاعلية التى كانت لتجــربة الانســان المبــاشرة ولا لدى التجــربة الجمعية .. تلك الفاعلية التى تحقق الحركة والمقاومة لدى الانسان بشكل تلقائى فى قلب التجربة ودون مضمون عقلى أو أخلاقى ــ لم يعد ذلك متيسرا بازاء المستوى الاجتماعى للحياة ، وعندما نعود لعبارة جون ديوى عن أن « الاحساس الكلى بالتجربة تذكرى تلميحى تنبهى » فليس ذلك يعنى تحقيق المطلب الذاتى بفاعليته الكاملة ، فلدى الانسان فى تجربته الأولى المباشرة كان ذلك يعنى التجربة وامتدادها تلقائيا ولم يكن فى حاجة الى أكثر من ذلك الاحساس التذكرى التلميحى التنبهى ، فهو كامن فى حركة التجربة نفسها بشكلها المباشر والمستمر دون تحديد لمفاهيم مفروضة ومن ثم تمتد منه التجربة دون توقف ويتم التجاوز حيا من التجربة الى امتدادها . فالعنصر الثورى مطروح فى التجربة الدينية دون مضمون ، والاكتمال فى التجربة يحيل مباشرة الى ما عداها ، والمعطيات عن الحرية والقيم والمعنى يمثلها نزوع فى قلب التجربة نفسها دون مفاهيم .

أما هنا بازاء اطار ومطلب موضوعي يحدد فاعلية الفرد فان العنصر الثورى للتجربة مفتقد ومفهـوم الفن على هذا النحو الكامن فى التجربة نفسها كمونا حيا يحتاج الى أن يتخذ النزوع فى معطياته ـ الحرية والقيم والمعنى ـ مضمونا يحده العقل ـ مضمونا يكون بمثابة واسطة تعين الفرد على تواصل ما حيال المستوى الاجتمـاعي للحيـاة المحيطة به والمحـددة سـلفا ، وذلك بالمعنى الذى ظهـر معـه المضـمون الأخلاقى فى الدين لتحقيق صلته بالمطلب الاجتمـاعي الذى يفرض حصاره بمعطيـات الواقع والفكر • وحين حدد باتر « أن الفنون تنزع باستمرار نحو الوصول الى مستوى الموسيقى » • فنحن نحس أن هذا المطلب يغفل المنبت والدور الحقيقيين اللذين ننسبهما للفرد منذ البداية ازاء الموقف ، ويؤكد قيام المشكلة •• فليس الالتحـام بين المـادة والصـورة ـ وهو ما يعنيه هنا بالوصول الى مستوى الموسيقى ـ هو أقصى ما يمكن أن يحققه الفن كما يود أن يقول ، وانما المسألة فى هذا الموقف كيف نجعل الالتحام أو لنقل بالمعنى الذى نريده كيف تحقق التجربة الفنية مبادرة ما لفاعلية الفرد أمام الموقف ، مبادرة تسعى لتخطى هذه المعوقات نحو بديل عن غياب حقه فى تجربة كاملة •

ان محور مشكلة النبى والفنان هو الاحالة الى الآخرين ولكن مشكلة الفنان رغم انها لا تواجه طريقا مسدودا كمشكلة النبى الا أن تفاصيلها متشعبة ومعقدة على نحو ما أشرنا • وفى مواجهة المسألة على هذا النحو قامت محاولة ثورية تمخضت عنها فترة من أخصب الفترات فى تاريخ الانسان ، فترة تمثل بوضوح ما ندعـوه باليقظة للوعى الفردى وظهور مشكلة الفنان معها متصلة بمشكلة النبى •

هذه المحـاولة هى مولد التراجيديا كما تمخضت عنها نهاية فترة الانسلاخ عن الوعى الجمعى ويقظة الوعى الفردى فى أثينا وازاء المشكلة كما عرضنا •

الفصل الثانى

« مولد التراجيديا من أطلال التجربة الجمعية »

(١)

أثينا ومغرب التجربة الجمعية

فترة ازدهار أثينا يمكن أن نرى فيها قمة لما ندعوه ببداية واضحة ليقظة الوعي الفردي والانسلاخ من الوعي الجمعي • ففي هذه الفترة التي تقوم فيها تصفية التجربة الدينية الجمعيـة اليونانية ، تجد الانا لواجه بالمشكلة كمـا حددنا •• الفرد وقد عزل داخليـا في مواجهة ذاتية مع العالم ، يحيط به نظام موضوعي يحدد فاعليته وعلاقته بالعالم وبالآخرين، وبهذا تظهر مشكلة النبي ومشكلة الفنـان ، النتاج الذي ظهر مع هذه اليقظة ليحلا المشكلة وليكونا في الوقت نفسه مشكلة •

وفي هذا الاطار لم يجد القدرة على أقتحام الموقف سوى الفيلسوف، فنحن نجد بالفعل في الواقع اليوناني أن الفيلسوف بدأ يجد طريقا وفي اضطراد فثمة فكر مجرد وثمة واقع موضوعي وثمة ذوات ـ خلي بينها وبين نفسها والعالم وليس هنالك صلة واضحة بينها وبين الآخرين في علاقتهم جميعا بتجربة الوجود ـ الا هذين البعدين الفكر المجرد والواقع الموضوعي وعلى هـذا ارتبط بهما الفيلسوف وارتبط بالآخرين ، وتمضي الفلسفة مستمدة استمرارها من ارتباط غير حقيقي بتجربة الانسان كما أشرنا ••

أما النبي والفنـان أمام المشـكلة فانهما يقفـان عاجزين أن يحـلا محل التجربة المباشرة أو الجمعية • فكيف تم التوصل الى حل لمشكلة الفنان والنبي في أثينا مع هذه الحقيقة ؟

لقد تم الحصول على تجربة تجمع بين النبي والفنان ، هذه التجربة تحددت خلال عملية التصفية للتجربة الدينية الجمعية بأثينا واستخدمت فيها أنقاض كل ما سبق •

وربما يقتضى منا هذا أن نلقي نظرة عاجلة على واقع أثينا الذى كان خلفية ضرورية للتوصل الى هذه النتيجة تبعا لحقيقة ستتضح • فلم تكن فترة ازدهار أثينا مجرد ازدهار بالمعنى الشائع ، وانما بمعنى بالغ الأهمية • وقد كانت تأكيدا نسبيا لفاعلية الانسان رغم قيام المشكلة ـ أى رغم النظام الموضوع للحياة والحضارة حينها ، وما تبع من عزل الضرورة عن فاعلية الانسان ودخولها ضمن هذا التنظيم بما يشكل حركة خاصة ـ وقد كان المجتمع الأثيني مجتمعا طبقيا بالطبع ، ولكن هذه الفترة تمثل حالة التجميد لحركة المجتمع يساندها فى ذلك الظروف التاريخية حينها ، وعلى هذا يمكن ادراك أن تأكيد فاعلية الانسان نسبيا استمدت سندا واضحا من حالة اتساق مؤقت بين الانسان والواقع فى صورته الموضوعية •

ان العلاقة بالطبيعة والسيطرة عليها لم تتخذ أى تطرف فى الانغلاق ، والبناء الاجتماعي رغم انطوائه على التناقض كان ذا سمة ساكنة بعيدة عن التأزم أو التوتر ، والظروف التاريخية لم تؤثر فى هذه الفترة على الوضع الداخلى •• ثم هناك قبل ذلك تلك العلاقة الداخلية الثانوية بين الفرد وموضوعات العالم بالدرجة التى أشرنا اليها فيما سبق ، فالفن بصورته المجزأة داخل كعنصر فى حياة الفرد الأثينى بكل مظاهرها ، وكذلك نسيج التقاليد وفى كثير من مظاهرها ، ثم أخيرا هناك تلك الديمقراطية الحقيقة والتى تؤكد الحرية الفردية فى الاطار الاجتماعى ـ مع وضع الاعتبار للتناقض الاجتماعي الموجود •

وما قاله هـ• د• كيتو الباحث فى تاريخ الاغريق من أنه « ان لم تكن الحضارة تقاس بمدى الرفاهية لعدت حضارة أثينا أعظم حضارة ظهرت على وجه الأرض » •

يبدو هذا القول وكأنما يعنى هذا الجانب الذى نشير اليه •• الاتساق المؤقت بين الانسان والتنظيم الموضوعى للحياة والحضارة • فى ظل هذا تم الانتقال من تصفية التجربة الدينية الجمعية الى هذا النتاج الهام ـ التراجيديا ـ وأتيح للوعى الفردى أن يقوم بمبادرة خطيرة •

(٢)

المخاض والمولد

يمكننا أن نقر مبدئيا حين نبحث عن منطلق ، ان اللغة هى الكيفية الوحيدة القادرة كبداية على عبور الهوة القائمة •• ويمكن أن نقول ان

اللغة في ذاتها مشكلة اذ ان بكارتها التي تجعلها في نطاق كيفيات الفن ، هي أمر لم يعد قائما ، خاصة بعد ما أخضعت للمستوى الموضوعي للحياة ــ بل وغدت من وسائل العزل الداخلي بين الفرد والعالم والآخرين ٠٠ واذ نقول هذا فنحن بالفعل أمام محاولة تبغي اعادة اللغة الى مهدها ــ تلك المحاولة هي الشعر ٠ ولكي لا يمكننا القول بأن الشعر يعيد الى اللغة قدرة كاملة على التواصل الداخلي ، وانما كل ما يمكن أن نقوله انه يعيد شحن الكلمات بقدر أكبر من الفاعلية ينقذها من أسرها الموضوعي دون أن يحقق اجماعا في التواصل الداخلي بواسطتها ، وهذا يعني في الوقت نفسه عدم قطع صلتها بالعالم الموضوعي تماما ٠٠ وذلك ما يميزها أساسا لتقودنا نحو حل يعبر بنا الهوة المفتوحة بين المطلب المنفي والعالم الموضوعي الجديد والمغلق ٠ فانطلاقا من هذه النقطة تمخضت التجربة الأخيرة للتجربة الجمعية الدينية وعلى نحو تلقائي ــ تمخضت عن حل لمشكلة النبي والفنان ، حيث تتخلق تجربة جديدة بديلة من أنقاض ما آن له أن يغرب تماما ٠٠

ويبدأ ذلك مع أول نوع من أنواع الشعر الغنائي وهو ــ الديثوارمبوس ــ حيث اقتحم هذا الشعر مجال التجربة الدينية الممثلة في مهرجانات ديونيسوس ، فكان الشعر ــ هو الثغرة التى بدأ ينفذ منها الوليد الجديد تدريجيا ٠

كان هذا الشعر ينشد في بادىء الأمر بمصاحبة الناس ــ نعنى في ارتباط بالشكل الجمعي لممارسة الطقوس ــ ثم بدأ تدريجيا ينفصل عن المشاركة الجمعية ، وينتفي عنه الارتجال ويفرض نفسه على الاحتفال بشكل أكثر تحديدا ٠ وبدأ الشاعر يضم اليه مجموعة من الناس يلقنهم بعض الأبيات يرددونها خلال انشاده ٠ ويتكون بذلك ما عرف بالجوقة ٠ ثم أتت خطوة حاسمة تنسب الى رجل يدعى تسبيس كان يقوم بمهمة الشاعر الذى يسرد عن الاله ، حين انضم معه رجل آخر يشاركه السرد على نحو آخر بما يسمح بأن تظهر ملامح الخطوة التالية ٠٠ الدراما ٠

والى هنا ويمكن أن ندرك بوضوح أن ثمة حركة تلقائية لفصل الشعر تدريجيا عن الشكل الجمعي والمضى نحو تأكيد دور مبادرة فردية بواسطة الشعر تسعى لتحويل أبعاد الاحتفال الدينى نحوها تدريجيا ٠٠ وهذا اعلان عن أن الوعي الفردى دخل حلقة الممارسة الجمعية ليتسلم مهام هذه التجربة وقت أفولها ٠

ان بداية ظهور ملامح الدراما الذى نشير اليه هو أن ما أصبح ينشده الرجلان أخذ يمثل حركة للانشاد تفترض تناقضا ما ، وهذه الحركة تجمع بين التناقض نحو نتيجة ما أو تجاوز ما ، وهذا كما يمكن أن ندرك هو

صورة أولية للجدل ، ولم تكن حقيقة تفسير الدراما بمعنى (الفعل) لدى اليونان تعنى فى الجوهر أبعد من الالتقاء بشكل ما بهذا المعنى الأولى ـ تجسيد الجوهر الجدلى للحياة الانسانية ـ وما يتضح لدينا منذ بداية ملامحها هو اطار جدلى مرادف للجوهر الجدلى فى الوجود والفن على السواء • انها صورة أولية اذن لهذا الجوهر الثورى •• ولكن النقطة الهامة هنا هى أنها تعنى احالة جوهر الفن الى حل حاسم على طريق التحدى القائم ، ذلك أنها كظاهرة جديدة تحمل قانون الجدل ـ والذى هو جوهر كيفيات الفن كما أشرنا ـ انما تعنى أن ممارسة وتجسيد التجربة الانسانية من خلال كيفيات الفن المتعددة يتحول هنا الى التجربة نفسها •• الى نسيج التجربة الانسانية فى مواجهة التحديات المحيطة بها • وذلك مع ما يمكن افتراضه من تداخل كيفيات الفن ثانية فى تحقيق هذا •

ويبقى السؤال •• كيف تواجه هذه التحديات المحيطة بالتجربة نفسها انطلاقا من هذا الافتراض المبدئى الذى يحمله ظهور ملامح الدراما كقانون ؟

ان طرح مفهوم الدراما على هذا النحو يمثل حلا بالنسبة لمشكلة كيفيات الفن ـ بعثرتها وعزل فاعليتها •• ولكن ليس محددا ماذا يعنى فى النهاية أمام المشكلة الاساسية ـ تحقيق تجربة تواجه أزمة الوعى الفردى فى عزلته العارية داخل مطلبه وحيال العالم الاجتماعى والعقلى •• فبالنسبة للفنون يفترض تحديد الدراما على هذا النحو أنه سيواجه جانبا من مشكلتها وهى البعثرة • فالدراما باعتبارها تعنى مرادفا للديالكتيك ـ هى جوهر الفنون جميعها على نحو ما يمكن أن نطبق ذلك على تفاصيل ما سبق من كيفيات الفن والجوهر المشترك بينها ، فهى كما تؤكد الجوهر الثورى للفن وذلك فى النهاية أمر طبيعى حيث افترضنا منذ البداية صلة شرعية حميمة بين ثورية الوجود الانسانى التى لا تنكر وبين الفن كنتاج لتجربة هذا الوجود الثورى نفسه •• ولكن المهم بعد ذلك أن هذا الجوهر اذ يتحدد على هذا النحو فهو يولى عناصر كل فن فى ذاتها الأهمية الكاملة ، بل انه بداية من ظهوره امتدادا للمحاولة الشعرية الغنائية بدا وهو يدعو كل فن أن يدخل فى تنظيم ما شبيه بالتنظيم السابق للتجارب الجمعية ـ حاجة هذا التنظيم كما سيتأكد هو اخضاع هذه الكيفيات لكى تتلاحم فى وحدة ، وذلك لتشارك فى مواجهة عالم ساكن ، عالم الواقع الاجتماعى والفكر الموضوعى المرتبط به • فالدراما فى هذا الموقف هى هذا القانون الجدلى وقد بدأ يلوح من المحاولة الشعرية مجمعا الموسيقى واللون والمعمار والرقص ، كى تدع استقلالها الأبكم والمهدد وتواجه عالم المجتمع والتاريخ وتواطؤ الفكر معها بموضوعيتها المعادية لثورية الانسان والفن على

السواء ·· يدعوها لتتجاوز مشكلتها وتحقق التقاء تتحدد مهمته في مواجهة هذا التحدى ـ وتواطؤ الفكر مع الواقع واضح بوجه خاص فيما بدأت تمارسه الفلسفة فى الواقع اليونانى من التقاء بحركته ـ ومواجهة هذا التحدى تعنى طرح الجوهر الثورى عليه ـ وذلك من خلال تجربة حية متكاملة ·

المطلب بايجاز اذن هو طرح الجوهر الثورى لتجربة الانسان في مواجهة هذا التحدى ·· وتحقيق ذلك فى تجربة حية متكاملة ، تتخطى مشكلة الفن في عزل كيفياته فى ذاتها وتفتيت فاعليتها ، والعودة بها فى هذه الحالة الى تلاحم وكلية شبيهين بدورها فى التجربة الجمعية البديلة ·

وقد يمكننا أن نتصور بشكل مجرد أن الأمر يمكن أن يشبه البداية كما تتمثل فى الشعر ، فكما أن الشعر يعنى اللقاء بالعالم الموضوعى من خلال كلمات ذات مدلول وفى الوقت نفسه تتجاوز ثبات هذا العالم بما أصبحت عليه من شحنة تتعدى مدلولها الموضوعي دون أن تنفصل عنه فان ما يمكن أن يحدث هو الالتقاء بالفعل الانسانى فى ذاته فى مواجهة الواقع والفكر فى سكونهما ·· وذلك على نحو يتيح فى ذات الوقت تجاوزهما نحو تجربة متكاملة تتجسد في الاطار الجدلى الحى الذى يضفى على التجربة الانسانية ثوريتها ·

وربما أغرقنا فى تجريد الأمر على هذا النحو ·· لكن المحاولة اليونانية تمنحنا تجسيدا واضحا للجانبين المحققين للتجربة التراجيدية·· الجوهر التراجيدى ·· والذى سيتحقق لنا أنه المرادف للجوهر الثورى للوجود الانسانى ـ ثم الافتراضات الأساسية وقانونها الذى يحقق التجربة فى تكاملها واستنادا الى الجوهر التراجيدى ·

واذ نبدأ بتجسيد الجوهر التراجيدى فالمحاولة اليونانية حققت لنا ذلك فى عمل من أهم نتاجها على الاطلاق وهو « أوديب » لسوفكليس والعملين اللذين نراهما مكملين له « أوديب فى كولونا » و « أنتيجونا » ·

ولسوف نعتمد فى جانب من الأمر وبشكل اساسى على بحث فى لغة المسرحية للباحث أرنولد نوكس ·

(٣)

« أوديب » والجوهر التراجيدى

فى أوديب سوفكليس ومنذ البداية نجد مواجهة واضحة للمستوى الاجتماعى الموضوعى للحياة الانسانية فى الواقع اليونانى ـ كما بدأت تتضح وتشكل الأزمة · ومعها يفهم أن قدرة الانسان أصبحت تتحدد بالتفوق المكتسب بالذكاء الفردى والموضوعية والقدرة فى السيطرة على الطبيعة · ونجد ذلك يتردد كثيرا فى المسرحية ، مثل الحديث عن الانسان الذى « سيطر على البحر واليابسة وعلم نفسه الكلام والتفكير وخلق المجتمع وسخر الطبيعة » تبعا لأساليب علمية مكنت الانسان من أن يكون سيد العالم ، ومثل هذه الاشارات الواضحة للمستوى الموضوعى للحياة نجده فى المسرحية مباشرة وضمن تجسيد لهذه المثل مطروح خلال شخصية أوديب ·

فمنذ البداية واللغة تعطينا فى صورها الشعرية تجسيدا لهذا فى أوديب ، يأتى ذلك فيما جاء على لسانه أو على لسان من خاطبه أو وصفه ، وخلال المسرحية عامة فى مراحلها الأولى يتأتى تأكيد مكثف من كافة المقومات لذلك ، والحدث فى مستواه الأولى يؤكد على ذلك منذ البداية ·· فأوديب منذ قرر ترك كورنثا وملكها بوليبوس ، نراه وهو يتصرف على أساس من هذه المثل معتمدا على نفسه مستندا الى موضوعية بل ونظرة رياضية بحتة واضحة فمنذ كان فى طريقه الى ثيبه وقابل أبا الهول وحل لغزه ، ثم واجه مشكلة الطاعون ومشكلة قتل لايوس وتحديد من يكون هو نفسه ·· خلال ذلك كله يتبع مبادرة واثقة فى مواجهة هذا كله مستندا الى نظرة موضوعية وحس اجتماعى ناضج ـ متشرب لحضارة أثينا سوفكليس فى جانبها ذلك ـ ويتم هذا فى اطار يكاد يكون ساخرا مستمدا من المعادلة والقياس بالزمن والمكان وقياس ومقارنة العمر والعدد والوصف · وهنا نجد ادانة للواقع ، فهو بطبيعته يتطلب هذه النظرة ويدفع أوديب اليها ·· فمنذ لقائه بأبى الهول ثم مواجهة الطاعون ، ثم مشكلة لايوس ثم مشكلته هو نفسه والأمر يبدو له فى ضوء الواقع مواجهة مباشرة طبيعية ، وتوصله الى أى نتيجة يبدو مرتبطا تماما بتلك الأسس الموضوعية والاستدلال العقلى قبل أى شىء آخر ، فأبو الهول يواجهه بلغز رياضى « ما هو الشىء الذى يمشى على أربع صباحا وعلى اثنين

ظهرا وعلى ثلاث مساء » وأمـام معضلة لايوس نجد شيئا مشابها .. الطريق كان ذا شعب ثلاث .. والقاتل كان واحدا وليس مجموعة .. والذى نجا كان واحدا ، وهو لا يعرف الا شيئا واحدا ، ويتوقف تكشف الأمر على مثل هذه الجوانب بالفعل ، ثم اذا ما جاء دور البحث عن نفسه ومواجهته النبوءات ، نجده ، معتمدا على تحقيق يجريه بنفس الأسلوب ومن خـلال الواقع حـوله . اذن نحن أمـام بداية واضحة لادانة المستوى الموضوعى للفكر والواقع .

ومنذ البداية وفى الوقت نفسه نجد الى جانب هذا ــ الحركة الأخرى والمناقضة ، البعد الثانى للتناقض المجسد للرؤيا ، وتلك هى صـورة أوديب الحقيقية المتجاورة للواقع والاستدلال الموضوعى ليس أوديب الممثل للفكر والواقع اليونانى بمستواهما الاجتماعى ، وانما نحن بازاء أوديب الآخر الذى يشير اليه أصلا ــ ذى القدم المتورمة .. وذلك يعنى الطفل الموثق القدمين الملقى فى العراء ، تلك الصورة التى تتسلل الينا أيضـا منذ البداية خلال اللغة والعمل بكامله بما يعيد الى الذهن صـورة ذلك اللنبوذ الملقى على جبل كثيرون موثقا ، والبحث الطويل له أيضـا منذ البداية ينطوى على البعد الحقيقى والمناقض ، ان اجابته على لغز أبى الهول هى الانسان ... ولكن هنا يوضع هذا الحل موضع معضلة مرة أخرى .. أى انسان !؟ هل الانسان الذى هو مقياس كل شىء لدى الروح التفاؤلية الاجتماعية للأثينيين ؟ من هذه الاجابة الخادعة تبدأ رحلته الشاقة أمام المعضلة الحقيقية وبهذا التناقض تمضى حركة الرؤيا لتواجهنا فى النهاية بالتحدى الذى هو فى آن واحـد الجوهر العام للتجربة الانسـانية فى أصالتها وللتراجيديا بالتـالى . فبدءا من عنوان المسرحية كمـا وضعها سوفكليس نلمس ايقاع الرؤيا « أوديبوس الحاكم المطلق » ... وهو الاسم الحقيقى والمعنى المفهوم بدقة لدى الأثينيين ، والحاكم المطلق هنا لا يعنى الحاكم المستبد ولا يعنى الملك الذى ظفر بالحكم وراثة ، وانما يعنى كما يفهم الأثينيون تماما ــ الحاكم الذى وصل الى الحكم معتمدا على تفوقه وامتيازه وقدراته الفردية كما يقول نوكس ، وقد يكون سيئا أو حسنا ولكن المقصود أساسا هو هذه الفردية وما يميزها ، وتحديد أوديب مبدئيا باعتباره مثالا يحتذى لكل الرجال فى مجتمع أثينا المتحضر ، الذى بدأ يؤمن بقدرة الانسان فى السيطرة على الطبيعة ، قدرته المؤكدة فى ظل نظام علمى اجتماعى .. « لقد أطلق أوديب سهمه أبعد من المدى الذى وصلت اليه سهام الآخرين بكثير وأحرز الرخاء التام والسعادة الكاملة » . وفى نطاق هذا المعنى الواسع كانت تفهم تسمية الحاكم المطلق .. فى الوقت نفسه تتداخل مع هذا المعنى ما تعنيه كلمـة أوديب فاسـم أوديبوس دو شقين «أودى» وتعنى قدم و «بوس» وتعنى متورم «ذو القدم المتورمة»

وفي الوقت نفسه فان ما تعنيه الكلمة في مجموعها هو « أنا أعرف » أوديب الحاكم المطلق العارف لنفسه والمسيطر على العالم ·· وأوديب الآخر ذو القدم المتورمة ــ وذلك يعني ويذكر الأثيني به هو ملقى فى العراء موثقا من قدميه المثقوبتين ·· ضائعا دون ملجأ ــ فى الوقت نفسه يجمع الاسم ــ أوديب ــ البعد الأول فى التناقض ــ أوديب العارف ، وبهذا الايقاع ، تمضى حركة الرؤيا لينتقل أوديب من بحثه عن قاتل لايوس الى بحثه عن نفسه ــ من السؤال من قاتل لايوس ؟ الى : من أنا ؟ يمضى فى ذلك أوديب الحاكم المطلق ــ العارف ــ والمنطوى فى الوقت نفسه على أوديب ذى القدم المتورمة الحقيقى ، ثم اذ يصل الى أقصى امكانات أوديب الحاكم المطلق بوسائله الاستدلالية ــ تنقلب الأوضاع تماما ليتبدى أوديب الحقيقى ·· أوديب المتهم بعد ما كان قاضيا وأوديب المجرم بعد ما كان مشرعا وأوديب الحقيقة التى يتم الكشف عنها بعد ما كان الباحث عن الحقيقة فى ثقة من وقوعها وبالمعنى الحقيقى والدقيق لا يصل أوديب من خلال رحلته مع معرفته بعيدا عن وجوده الا الى مواجهة وجوده هذا ، فى صورته الأولى التى كان عليه أن يواجهها منذ البدء ·· حيث يتبدى أوديب الحقيقى الضائع ، والاجابة الحقيقية لأبى الهول أو السؤال كما يجب ، أوديب كما كان وكما هو فى نهاية المسرحية ·· منبوذا عاجزا ، ملقى به فى العراء حيال شر عليه أن يواجهه دون تبرير ، يرسو كما يقول ترسياس العراف ــ بسفينته فى شاطىء مجهول ــ وليس كما كان يوصف قبلا « الانسان قائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة » ·

يعود أوديب الى شاطىء مجهول ، الى حقيقته الأصلية ···· كائنا منبوذا عاجزا وحده فى العراء ، وتلك هى البداية الحقيقية للانسان ومصدر طبيعة مطلبه فى الحرية والقيم والمعنى ·· مصدر الجدل المفتوح أبدا ·· بازاء الانسان قاضيا ومجرما ، ظالما ومظلوما وبازاء معاناة لشر غير مبرر ، وازاء عالم ينكر الانسان ، وبداية لا تمثل عدا الاخفاق ودعوة مجهولة الى رحلة شاقة دونما سلاح ــ ومن هنا يتضح الجوهر التراجيدى بالضرورة · وبمثل ما تتحتم أن تنبثق الدراما من الشعر نحو التراجيديا من حطام ما سبق ، بمثل ما تحتم أن يتجسد هذا الجوهر فى أزمة الوعى الفردى حيال المستوى الموضوعى للحياة الانسانية ، فالجوهر التراجيدى هنا يبدو تأكيدا لأصالة محتومة أمام ما يواجه يقظة الوعى الفردى من تحد ·

فمع أوديب يتضح أن الوجود الانسانى فى المنبع والواقع والمصير لا تتحقق مواجهته بأصالته الا من خلال مقومات جدلية بشكل عام مأساوية بوجه خاص ولا فكاك من ذلك ·· حيث تقوم حركة الوجود الانسانى فى جوهرها صدورا عن المفجع الذى هو البداية المخففة دائما والضرورية

وهي الأساس الذى لابد من التسليم به لادراك معنى التجاوز والمفارقة نحو متعال مجهول أبدا ٠

وذلك فى النهاية هو التأكيد الفذ للانســان فى وجه العالم وأمام معنى وجوده وقوام هذا الوجود ومصيره ، وهو ما يعنى باجمال حريته ، وذلك ما يفر بالانسان من تلك الحقيقة الرهيبة الجاثمة خلف المشهد كله وهى العدم ٠٠ حيث يطرحها العقل خلال اللامعنى ٠

ونمضى مع سوفكليس سريعا فيما تلى هذه المسرحية وما يشــكل معها ثلاثية ، حيث نلمس أن قضية التراجيديا فى ذاتها ما زالت ماثلة ، ونكاد نرى افتراضا متكاملا لها ٠ وهو فى « أوديب فى كولونيس » ، ثم المسرحية الأخرى « أنتيجونا » حيث يشير الى جانب هام امتدادا لما طرحه فى « أوديب » وهو أن التجربة التراجيدية لا تعنى أن يدور الانسان فى حلقة مفرغة من النزوع المبهم ، انما يؤكد أن هنــاك تجاوزا جدليا بالفعل للتجربة الراهنة ومفــارقة لاخفاقها بشكل ما ويعتمــد ذلك على المعاناة ، فهى تؤدى مع اكتمالها الى ذلك بالضرورة ٠

فأوديب فى كولونيس هو أوديب مختلف عنه فى أوديب الحاكم المطلق ، أوديب هنــا بعد مواجهة المفجع ، والنفــاذ الى ما يعنيه ذلك بالنسبة للانسان مع المعاناة ــ قد أصبح أكثر التصاقا بالمعنى الثورى لحــركة الوجود الانســانى حوله ٠٠ والمسرحية سلسلة من المواجهات المباشرة لحركة الأمور والمصائر ٠ ونكتفى هنا بأن نعرض لذلك من خلال موقف واحد دون أن نتناول العملين فى مجموعهما ، ذلك هو موقف كريون فى صلته بتجربة أوديب وخلال الثلاثية كلها ٠

ان دور كريون فى « أوديب الحــاكم المطلق » يدخــل ضمن دور الشخصيات جميعها وباقى المقومات فى دفع حركة الرؤيا دون أن يعنى موقفه فى ذاته كشفا معينا ، انه يمثــل النظــام أو الروح الاجتمــاعية المحافظة تماما على تقاليدها ، وهو بهذا يؤكد على أحد جانبى التناقض لدى أوديب ــ الحاكم المطلق وقائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة ــ مثل ما يؤكد ترسياس على الجانب الآخر والحقيقى ٠٠ ويمضى كريون بالتزامه الاجتمــاعى فى دفع الأزمة وتفاقمها وتكشفها فى النهاية عن التحــدى التراجيدى ٠٠ ولكن المسرحيتين التاليتين نجد معهما أن موقفه بدا يتكشف لنا فى ضوء جديد يساعدنا على ذلك أوديب نفسه خلال حدث المسرحية الأولى وأنتيجونا خلال حدث المسرحية الثانية ٠٠ فأوديب فى كولونيس تمتد الرؤيا معها بنفس ايقاعها المزدوج الممثل لقضية الشرق ، هذا من جهة ومن جهة ثانية قضية التراجيديا وما تعنيه فى مواجهة أزمة الوعى

الفردى .. فأبناء أوديب يدخلون فى صراع حول السلطة تتجسد معه حركة الشر ممتـدة مما سبق ـ على نحـــو ما سوف نلمس فى ثلاثية (آل اتربوس) ـ دون ادانة محددة وانما منغمسون فى امتداد محتوم لها . فبعد موافقة ولديه على طرده من ثيبة لضمان سلامتها يتنازعان على العرش ويطرد الأصغر الأكبر بالخديعة من المدينة ويستولى على عرشها ويجمع المطرود حشدا من أعداء ثيبة لغزوها واذ يعلم الجميع أن أوديب أصبح قريبا من الآلهة وان من يمنحه معونته سيظفر بالقوة والنصر ، يأتيه المطرود ملتمسا منه العفو والمعونة فيخبره أوديب بوضوح كامل انه وأخاه فى مأزق لا فكاك منه وأنهما هالكان معا لانهما دخـلا حلبة الشر المجبرة ، ويمضى هذا عنه مؤكدا هذه اذ يقول انه لا يمكنه أن يتراجع رغم هذا القدر عن محاربة أخيه : ان من الخزى أن أهرب وأن أقبل الظلم من الأصغر » .. أما كريون فانه اذ يبدو مبدئيا هو الدافع الأساسى فى موافقة الولدين على طرد أوديب لأجل ســلامة ثيبة ، ثم اذ ينضم للولد الأصغر الممثل القائم للسلطة فى ثيبة ، فانه يأتى باسم ثيبة أيضا ليرغم أوديب على الرجوع اليها لتحظى بالأمان فى ظله تبعا لما وعدت الآلهة به بالنسبة للمكان الذى يدفن فيه بعد موته .

وكريون فى الحقيقة يريد ضمان انتصـار الأصغر الممثل القـائم للسلطة ، وأوديب يكشف فى هذه الحالة ما ينطوى عليه موقف كريون كله من شر واحباط للانسان ، بصفته ممثلا للنظام والقانون الاجتماعيين فى انغلاقهما ، اننا نتكشف بشكل لم يكن واضحا فى المسرحية الأولى ، ما يمثله هذا من خيانة لروح الانسان فى معركتها ، خاصة اذا ما أدركنا منذ البداية أن كريون كان دافعا فعليا فى تفاقم الموقف بتأكيده المستمر على التزامه ذاك . ان الموقف يتخذ مع كريون عماء شـديدا وهو يحاول ارجاع أوديب ، مندفعا باسم حقه والقانون وسلامة ثيبة ليأسر ابنتيه ويأسره كى يعود بهم ، ويبلغ أوديب هنا قمـة التعرية لكريون لتبدو الحقيقة اللاانسانية لما يمثله ويبدو غارقا فى عالم غريب بالنسبة لعالم أوديب الحالى وما وصل اليه .. وتعرية أوديب تنسحب على موقف كريون كله بما فى ذلك المسرحية الأولى . اننا نكاد نلمح سخرية من سوفكليس حين نرى كريون ـ حين منعه ملك كولونا التى نزل بها أوديب من أسره وابنتيه ـ يندفع ليتحدث باسم العقل والأسرة والمجتمع الأثينى وتقاليدهما والمجلس القضـائى الأعلى لكولونا .. مؤكدا على عدالة ما يريده وحقه الكامل فيه .. وهو يفعل هذا بعد ما قام بتشنيع مخز لما حدث لأوديب ، غافلا أو مغفلا ما أصبح يعنيه هذا من قدر لروح هذا الرجل بحيث يبدو أنه هو الضرير وليس أوديب . ان أوديب يتحدث اليه عندها بقوله : « أيها الكائن الوقح الى أينا تسوق الاهانة حين تتحدث هذا الحديث ؟ الى أم الى نفسك .. » ويوضح ما الذى يعنيه ما حدث ، ويكشف بنظر ثاقب

عن التناقض الأليم فيما حدث وما لابد أن يحدث في كل ما له صلة حقيقية بالانسان ، ويشير في النهاية وببساطة الى ما يعنيه نظامه وموضوعيته « تلومني أنت الرجل الجائر الماهر في التحدث بكل شيء بما لا خطر له وبما هو خطر كل الخطر بما يمكن الجهر به وبما يجب أن يظل سرا مكتوما • انك ترى الخير في تملق تسيوس وفي الثناء على أثينا وقوانينها » وهو في باقي حواره معه يشير بوضوح وايجاز الى جوانب الشر المعوقة لحركة الروح الانسانية كما تكشف عنه تجربته الخاصة ، تلك الجوانب التي يجسدها موقف كريون وما يمثله عن المستوى الاجتماعي للوجود الانساني •

ثم تأتي مسرحية « أنتيجونا » امتدادا أكثر وضوحا لهذا التأكيد • ان أنتيجونا هي أوديب أو امتداد لثمرة تجربته ، انها كما نلاحظ بوضوح شديد قد لازمته في المسرحيتين الأولى والثانية و عاشت قريبة منه أكثر من الآخرين جميعهم ، وتكاد تكون قد تشربت معاناته الى درجة كبيرة وهي على هذا تمثله في هذه المسرحية • ان أخاها الأكبر بعد ما أخبره أوديب عن هلاكه المحتوم يمضي الى قدره ويرجو أختيه رجاء واحدا « أقسم عليكما ان عدتما الى ثيبة أن تمنحاني قدرا وأن تؤديا لي حقوق الموتى • ان المجد الذي تكسبانه الآن من عنايتكما بأوديب سيضاعف حين تمنحانني معونتكما » وانه بقوله هذا يفترق عما يمثله كريون بالذات ، انه بهذا يمضي ليقود المعركة ضد أخيه باستعداده الانساني المتناقض ـ حيث عرف موته المحتوم من أبيه ، وهذا فيه تجاوز للحتمية المحيطة به وفي الوقت نفسه فان هذا تمهيد لتجربة أنتيجونا •

فبعد موته يأتي كريون ليعلن باسم الوطن « اني واثق كل الثقة ان سلامتنا في سلامة الدولة ، وان وجود الأصدقاء ميسور اذا جرت سفينة المدنية على هذه القاعدة • أريد أن أرفع شأن الدولة وأوفر لها أسباب النعيم ، ومن هذه القاعدة نشأ ما صدرت من الأمر في شأن ابني أوديبوس ـ أريد أن يقبر اتيوكليس الذي امتاز بالشجاعة والاقدام ووقف بيننا موقف المدافع عن وطنه ، وأن تقام له الواجبات الدينية التي تؤدى الى نفوس العظماء من الرجال أما بولنيس الذي خرج من وطنه طريدا فعاد اليه ومعه جيش من العدو ليدمره ويحرق أسواره وآلهته ، وليجعلنا أرقاء ولينقع غلته من دمائنا فقد أمرت ألا يدفن ولا يبكى وأن يكون جسمه بالعراء فريسة للكلاب وسباع الطير » • انه نفس كريون مع مزيد من الاندفاع دونما بصيرة مغتربا عن الانسان ، مستندا الى الوطن ومصلحة الجماعة وقداسة القانون لب النظام والعقل •• وهنا تظهر روح أوديب الخصبة كما بدت قبلما تفارق الأرض ، تظهر في موقف أنتيجونا تلك التي مضت لتلبي لأخيها ذاك النزوع الذي بدا طوق نجاة أخير لانسانيته

المطحونة في حركة الشر ـ قبلما يلقى مصيره ، انها تلبى مطلبه وتدفنه في أرضه وتمضي أمام كريون ـ الذى يسـألها كيف جرأت على مخالفة القانون ـ لتحدثه عن « تلك القوانين التي لم تكتب والتي ليس الى محوها من سبيل ٠٠ لم توجد هذه القوانين منذ اليوم ولا منذ الأمس ٠٠ هي خالدة أبدية وليس من يستطيع أن يعلم متى وجـدت » والأمر متصـل بالجوهر الذى لا يتسنى لكريون أن يواجهه ـ وتعرى أنتيجونا بموقفها أيضا كل ما يمثله كريون امتدادا لمحاولة أبيها ، بل انها ببصيرتها وبالحب تستطيع أن تخلق من ابنه روحا طليقة تزيد من تعرية ما عليه أبوه من خواء ٠ وموقفهما معـا ـ أنتيجونا وابن كريون الذى يحبهـا ـ يكشف وبنفس القوة التي بدت في موقف أنتيجون عن هذا ٠ وتمضي المسرحية في فيض خصب من الرؤية المباشرة على نحـو ما أفاء علينا أوديب في كولونيس ، وتتم نهاية مفجعة مجيدة في نطاق نفس الايقاع المزدوج لهذه الثـلاثية ٠

ومن المناسب أن نذكر أن هيجل جعل من هذه المسرحية الأخـيرة « أنتيجونا » جوهرا للتراجيديا مستندا في ذلك الى وجود تناقض بين ارادتين أو حقيقتين كل منهما خيرة بحيث نجد أن علينا التضحية باحداهما ونكون بذلك في مواجهة المفجع واكتشاف هيجل للجدل الكامن للرؤيا هو أمر طبيعي بالنسبة لرجل أكد الجدل في الفكر المعاصر كله ، ولكن في الوقت نفسه ـ وكما حدث لتأكيده الفلسفي ـ حصر ادراكه في نطاق مثالية أفسدت عليه الولوج الى داخل التجربة التراجيدية بشكل حقيقي ، فهو في الحقيقة قد عزل بمثاليته تلك عن ادراك طبيعة الارتباط الحميم للتجربة التراجيدية بالتجربة الداخلية في تناقضها الحي المفتوح ٠٠ فليس الأمر تأكيدا لاحدى قوتين خيرتين يمثل كريون احداها وأنتيجونا الأخرى كما يرى ، بل هناك تحد يصدر ويمتد دونما تحديد وكريون لا يمثل كما لمسنا قوة خيرة ولا شيء في ذاته انما هو يؤدى دورا في الايقاع المزدوج للرؤيا ، مؤكدا على التحدى الذى يواجهه الانسان في محنته مع الشر ، ويؤكد مع أنتيجونا على الجوهر التراجيـدى المتصـل بهـذا والمتجـاوز للمستوى الاجتماعي ٠

ونعتقد أن هذه الثلاثية تعرض بشكل أكثر كثافة مما عداها في تجارب المحاولة اليـونانية ـ لقضـية الشر الكبرى منطلق كافة الرؤى التراجيدية ، وبالتالي منطلق قضية الحرية والقيم والمعنى بكافة وجوهها الممكنـة في تجربة الانسـان والزاوية التي لابد منهـا لادراك الجوهر التراجيدى لوجود الانسـان ، وهي بذلك منطلق كافة الرؤى الدينية ، ولا تخرج عن نفس الامتداد لمطلب الانسان في الحرية والقيم والمعنى ، وكما أشرنا فالنبي والفنان هما الطريق الجديد نحو اجابة للفرد بعد عزله

عن مطلبه فى عالم المجتمع والتاريخ فأحدهما وهو النبى ياتينا من نهاية الطـريق والآخر يأتينا من بدايته بكل مشـاكله الجمـة ٠٠ والتجربة التراجيدية لم تكن الا جمعا بينهما ـ وعلى هذا فان هذه الثلاثية الى جانب ما تعرضه برؤياها عن هذه الخلفية الأساسية فربما يمكن أن نعتبرها فى الوقت نفسه تعرض للوضع الانسانى الجديد الذى أدى اليه تبلور الامور على هذا النحو ، تعرض له وتواجهه ٠٠ ويبدو أنها تمثل الموقف فعلا كما بدا فى فترة ازدهار أثينا وكما حددناه ٠

ونلقى نظرة على الافتراضات الأساسية التى تؤدى انطلاقا من هذا الجوهر التراجيدى الى تجسيد الرؤيا التراجيدية لننتقل الى تجسيد لها من واقع التجربة اليونانية أيضا بعد ذلك ٠

(٤)

ملامح أساسية فى تجسيد الرؤيا التراجيدية

ان الافتراضات الأساسية للتجربة تبدو مستخلصة كما نشير بشكل تلقائى وتدريجى من مقومات التجربة الجمعيـة لدى اليونان ، ويجمعها قانون واحد بسيط هو قانون الفنون جميعها ـ التحام كيفيات التجربة الفنية فى حركة جدلية وايقاع واحد ـ ذلك رغم التحقيق الصعب هنا والذى يصل بالفنان الى مستوى النبى كما نؤكد وحيث ان المحاولة تواجه مشكلة الفنان والنبى فى آن واحد ازاء تحدى العالم الجديد ٠

واذا كانت التجربة اليونانية نتاجا ليقظة الوعى الفردى فقد كانت هناك صلة باقية لهذا الوعى بالتجربة الجمعية وكان ذلك عاملا هاما فى خلق التجربة التراجيدية ، وبوجه خاص بالنسبة لمشكلة الاحالة ـ احالة التجربة الى الآخرين والوصـول الى مواضعات تتيح لقاء جماعيا حـول التجـربة ٠

ولنتتبع الافتراضات الأساسية كما لاحت من أنقاض ما سبق ٠

ان الأمر كما راينا بدأ من التجربة الجمعية مرتبطا بالاساطير وأيضا بدت ملامح الدراما امتدادا لارتباط الشعر بالتجربة الجمعية ٠٠ أيضا فنحن نرى ان مادة التراجيديا هى الأسطورة المتصلة بالتجربة الجمعية ٠ وباعتبار أن الأسطورة ما زالت تمثل صلة لم تندثر بالوعى الفردى فى حالة النظر اليها باعتبارها ظلا للتجربة الجمعية ، وصورة لتلقائية الوعى الجمعى فى لقائه بالوجود على أساس وجدانى تخيلى ٠٠ وعلى أساس من استمرار هذه الصلة بصورة ما بين الفرد والأسطورة ـ وهى فى الحقيقة

نفس الارتباط برواسب التجربة الجمعية التى أشرنا اليها ٠٠ فبهذا كانت الأسطورة حلقة الصلة المبدئية بين الفنان والواقع فى الوقت نفسه التى تمثل معبرا ممتدا بين التجربة الدينية ومحاولة الوعى الفردى ــ كى تواجه مع مشكلة الاحالة الى الآخرين أو ما يمكن أن نسميه المواضعات المؤدية الى نقل التجربة للآخرين فى تكاملها ٠ وثمة دراسات هامة لم يتح الاطلاع عليها مباشرة ــ تؤكد مثل هــذه الصلة بين الشــعائر والطقوس وبين التراجيــديا اليونانية وهذا الأثر البــاقى لدى الفرد فى صلته بالشعائر والأساطير المرتبطة بها ٠

ومن هذه الصلة وبدءا من الشعر فيظل المبدأ الثورى للدراما تبدأ عملية تجسيد الرؤيا التراجيدية لتصل الى بناء تجربة متكاملة وكما يمكن أن نسميها « الرؤيا التراجيدية » ــ ويتم ذلك على نحو تخضع فيه كل المقومات ــ الأسطورة وصياغتها نصا بكل ما ينطوى عليه ذلك ٠٠ ثم مقومات العرض المسرحى بكل ما يضمه من كيفيات الفن وكافة المواضعات ــ تخضع لعملية بناء هدفها تأكيد ايقاع موحد لرؤيا ٠٠ خلال كافة هذه المقومات وباحكام ٠

فالهدف الأساسى في عملية الخلق يبدو فى اخضاع كافة المقومات ــ التى تدخل فى التراجيديا ــ لايقاع الرؤيا الأساسى الذى يصل بنا الى الرؤيا الكاملة ٠٠ اخضاعها لتتحرك اثره فلسنا هنا بازاء المفاهيم الشائعة عن وحدة الموضوع ووحدة الحدث وما اليه ، بل وحدة مستعصية التحديد، باطنة تماما تقودنا مرغمين الى التعبير غير الكامل لجون ديوى عن الكيفية الشائعة المتخللة كافة عناصر العمل والتى نراها تملك ارتباطا أساسيا بطبيعة الوعى الانسانى الفذة فى نشاطه الكامل الثورى ٠

فبدءا من مفهوم الدراما نجــد اطارا تتخذه كافة العنــــاصر حيث التناقض أساسى لحركتها ، موازية للحركة الكلية للرؤيا ٠٠

وباعتبار ذلك مواجهة أساسية للتحــدى ــ نجد أن الفكر يخضــع للحركة التى أساسها التناقض حيث يسلم بهذا التناقض ويتخذ مسارا مساندا للمعاناة دون استقلال ، أو يتخذ حركة جدلية تعطى التناقضات كيانها الحر فى صراع غير محدد سلفا ، وعلى هــذا النحو يأخــــذ مكانه الصحيح من تجربة الوجود الانســـانى ، وذلك بعكس ما يتســـم به فى اتصاله بالعالم الساكن الموضوعى ــ فالفن هنا يتخذ الفكر سبيلا ولكنه يتجاوز سكونه الموضوعى،حيث يخضع للحركة ولا يخضع للتقرير،حتى ان كل موقف وكل شخص يجد مع تناقضــه بازاء آخر ــ ما يساندہ من الفكر ، وكل يطرح فى التيار المتجه صوب الرؤيا ٠٠ فيطرح قضايا لها

كيانها الأكيد مع تناقضها ولا ترتبط بذاتهـا في الوقت نفسه ، وانما ترتبط بالحركة وما يتيح ، وليس هناك بت في قضية ولا دحض لواحدة في وجه أخرى ، انما حركة للفكر يحكمها تيار المعاناة الشاملة · وفي هذا يخدم الفكر الرؤيا المأساوية بشكل مبدئي ، ملتقيا مع ايقاعها الذي لا قبل للفكر بغيره ، حيث لا يقبل الوعي المحايث للتجربة ـ كما تمثله التجربة التراجيدية ـ الا أن يخضع الفكر لتجربته هذه من بنائها ومن داخل طبيعتها دون السقوط بها في أي تقرير أو اطلاق ويظل مفتوحا حتى النهاية تبعا للمضمون الثوري للوعي عموما ، وللرؤيا بوجه خاص ·· فكما سـنرى في المثـــال الآتي ان الفـكر يمضي مع التراجيـــديا حتى النهـــاية في رؤيتها للشر ، فلم يعـد الشر غير تناقضـــات مجسـدة لا حـل لها ولا تبغي الاشـــارة أو الاقرار بشيء قاطع ·· وانما تسعى لأن تضعنا مع الرؤيا في مواجهـــة الشر ·· تحـديا كليـــا تبـــدو معه الارادة عاجـزة عن أن تضع له حلا مجزءا ، تحديا مصـيريا بالمعنى الكامل ، حيث لا جنوح لحل جزئي وبوجه خاص ليس ثمة ادانة ·· ومن اللافت مبـدئيا ان جانبـا كبيرا من مهمة الكورس تنحصر في تأكيد عدم استقلال البعد الفكري وحرية التناقضات ، بحيث تبدو بوضوح تأكيدا للجدل ـ بتجاوبها مع كل قضية في ذاتها وحسب مولدها من الموقف ثم تناقضها المستمر ، وذلك هو المنطلق الذي سنراعي التأكيد عليه بوجه خاص بالنسبة للتجربة اليونانية ، مع تأكيدنا مبدئيا على نفس الخضوع بالنسبة للحدث تبعا لتعدد مستوياته كما سنشير حيث نجد في النهاية اننا بازاء نفس طبيعة الرؤيا مع الحدث كجزء لا يتكامل بذاته وانما في خدمة كل يسعى في تتابع مقصود نحوه مع باقي المقومات دون أي جنوح يعطي انطباعا مستقلا خارج الرؤيا أو فكرة مستقلة في أي مستوى من مستوياته ، وعلى نفس النحو ، وكما سيتأكد فالشخصية خاضعة تماما لايقاع الرؤيا ، وهو يأخذ عن طريقها دوره الأساسي فالشخصيات ليست متحققة بالمعنى المتداول عن الشخصيات في ذاتها ـ فتحقيق الشخصيات متميزة ان كان أمرا قائما بالفعل ، الا أن ثمة ارتباطا سابقا عليها وهو خضوع بنائها بكل ما يميزه لذلك الايقاع الأساسي الموحد ، وفي الوقت نفسه فان التفاوت بينها والذاتية المميزة لكل منها ، انما تحقق نفس الهدف من الارتبـاط بالرؤيا ، وذلك دون أن تسمح بتحقيق أي دلالات مستقلة للشخصية ـ فاذا قلنا ان ثمة بؤرة للتراجيديا فهي البطل ، وهو فرض طرحته على هذا النحو التجربة اليونانية أيضا واتخذ أهميته الدائمة ـ واذا كان ذلك فباقي الشخصيات رغم تكامل خلقتها الخاصة تدور في فلك هذه البؤرة وتسعى للتأكيد على الايقاع الأساسي خلالها · والشعر مثلما كان منطلقا لاستخلاص التجربة التراجيدية من التجربة الجمعية الدينية فهو يظل النسيج الضروري لحركة الرؤيا ـ والارتباط محتوم ودائم بين

الشعر والتراجيديا فى خضوع لايقاع الرؤيا ، بل انه يؤتى فاعليته على باقى المقومات فى تشكيلها لذاتها وفق هذا الايقاع وان بدا أنه يملك استعدادا للاستقلال فمرد ذلك الى انطوائه على نسيج وايقاع الرؤيا منذ البداية فى اطار حركته نحو الايماء المتزايد الذى يقترب رويدا من التحقيق النهائى للتجربة ٠

وهناك بعد ذلك الجانب الهام والذى يعتقد البعض أنه مسألة تخص المسرح الحديث ومشاكله فقط ـ تلك مسألة الأداء ووسائل العرض التى تضم كيفيات الفن المتعددة ، فنجدنا بازاء ما حققته الدراما حيال مشكلة هذه الفنون ٠٠ نجد اخضاعا محكما لها جميعا خلال العرض والأداء ٠٠ اخضاع دور كل فن من هذه الفنون للالتحام مع باقى هذه العناصر فى خدمة رؤيا شاملة وعدم بلبلة التجربة فى مجموعها أو أى من مقوماتها فى طريق تكامل هذه الرؤيا ٠٠٠ وعدم تحقيق أى أثر مستقل لفن منها ـ والأمر يتصل اتصالا وثيقا بتقاليد ومواضعات التجربة الدينية الجمعية ٠

فنحن نجد استخدام الأقنعة بوجه خاص ثم تقاليد محددة بصراحة فى كل جوانب العرض فى اتصالها بالمبنى والأوركسترا وساحة العرض ولا يمكن الخروج عليها اطلاقا ، بحيث تبدو هذه الاعتبارات ماثلة أساسا فى عملية الخلق ولا يمكن فصلها عنها وعن عناصر الرؤيا وايقاعها ، واذا كان ذلك امتدادا لممارسة الطقوس ـ شأن التجربة التراجيدية كلها ـ فهى بنفس التلقائية جاءت جزءا من التوافق البعيد الفورى للتجربة ، ونتخذ ثلاثية « آل اتريوس » لسوفكليس والحلقة الثانية منها بوجه خاص ـ مثلا نستوضح معه بشكل بسيط صدق مبدأ ايقاع الرؤيا الموحد وما قام على أساسه من افتراضات مؤكدين بوجه خاص على ما يمثله بالنسبة للتحدى الأساسى وهو الفكر مع عدم التوسع فى باقى الافتراضات التى يشملها هذا المبدأ تاركين التوسع فيها خلال تجربة شكسبير الهائلة لاعتبارات ما ٠

(٥)

« آل تريوس » وتجسيد الرؤيا التراجيدية

اننا اذ نحاول البدء بالنظر الى ارتباط الفكر بايقاع التجسيد التراجيدى وخضوعه بهذا الايقاع فان ذلك على أية حال سيقودنا تلقائيا الى عدة جوانب ٠٠ أولها منطق الأسطورة ثم الشخصيات ثم الجوقة ، ويرتبط بذلك بالتالى الحدث فى كل مستوياته ٠ وبالنسبة لمنطق

الأسطورة فعلينا أن ندرك أولا أن المتفرج الأثيني لا يلم بالأسطورة في الحدود المعروضة علينا حاليا وانما في ارتباط بامتداد سابق يعطيها اكتمالا واسعا ، فموضوع آل اتريوس كما هو معروض في المسرحية يتلخص في أن أجا ممنون أحد ملوك اليونان ضحى بابنته افجينيا حين عاقت الريح تقدم البحرية اليونانية التي كان يقودها نحو طروادة لاسقاطها بسبب اختطاف هيلين زوجة أخيه وبعدما يعود أجا ممنون الى داره بعد انتصاره تقتله كليتمنسترا وعشيقها ايجست ، وبعد أعوام يعود الابن أورست الذي أبعدته أخته عند مقتل أبيه عن البلاد يعود ليتفق مع أخته هذه على الانتقام ويتم الانتقام فعلا على يديه ويقتل أمه وعشيقها وتطارده عند ذلك آلهات السخط فيلجأ للاله أبوللون ليحميه ، فيعرض قضيته على الآلهة فيتوصلون في النهاية الى عقد مصالحة بينه وبين آلهات السخط .

هذا ما تعرضه الثلاثية أما ما يعرفه المتفرج الأثيني فهو أبعد من ذلك .. انه يردها أولا الى بداية محدودة ، تسبقها بداية أخرى غير محدودة - والمحدد هو أن بيلوبس جد أجا ممنون سابق أحد ملوك اليونان فسبقه بواسطة حيلة من مرتيلوس سائق عجلة الملك ، وكان الملك قد جعل الزواج بابنته مكافأة لمن يسبقه فلما انتصر بيلوبس تزوج ابنته وعاد بها الى آسيا ، وكان معهما مرتيلوس هذا .. وخلال الطريق خيل الى بيلوبس أن بين مرتيلوس وبين امرأته علاقة مريبة ، فألقى بالرجل في البحر ، فلما أدرك الموت مرتيلوس في البحر دعا على بيلوبس وعلى أسرته، فترتب على ذلك أن ولدى بيلوبس هذا وهما أتريوس وتشيبس ألحقت بهما هذه اللعنة . ذلك أن تشيبس ارتكب خطيئة اذ أغوى زوجة أخيه فانتقم منه أتريوس - وهو والد أجا ممنون انتقاما بالغا ، فقد تظاهر بالصفح عنه ودعاه الى منزله حيث مدت مأدبة قدم له فيها لحم أولاده الذين ذبحهم لهذا الغرض فاكتشف تشيبس أنه يأكل لحم أبنائه فتقيأ دبا ومات وهو يستنزل اللعنة على أتريوس وأبنائه ، وهكذا انتقلت اللعنة على ما تبدو في الثلاثية .

وفي هذه الحدود تبدو سلسلة من الشر متتابعة دون حصر أو ادانة انما يرزح هذا الشر على كاهل مجموعة من البشر دون أن نرى ادانة واضحة وممكنة ومحيطة بأحدهم . والمسألة لا تقف عند هذا الحد لدى المتفرج الأثيني انما تصل الى أقصى حدودها حين يتضح موقف لامعقول بشكل مؤكد للأسطورة - منطق التناقض الذي لا يحل - فهذه السطوة تأخذ شكل القوة المطلقة العنان منذ قديم الأزل على نحو يسبق أي تحديد هذه السطوة الممثلة في اللعنة يردها الأثيني الى الجانب غير المحدد من الأسطورة .. يردها الى الأزمنة السحيقة قبل مولد التاريخ حين كان الكون

يعمره المردة والآلهة وهذا يتضح في المسرحية نفسها في النهاية ٠٠ متمثلا في هجوم مفزع يواجه أورست ـ بعد قتل أمه وعشيقها ـ هجوم من قبل آلهات السخط ، فتطارده وتصر على ادانته ومتابعة اللعنة على نحو تبدو معه بالفعل قوة عتيقة تقف وراء هذه الحركة للشر منذ الأزل ٠٠ تصر على ادانته باستمرار لتلك الاندفاعة المترابطة والتى لا تجد بالفعل سندا لايقافها أو تحديدا لمصدرها بشكل موضوعى وحيث يبدو البشر غارقين فيها رغم أنوفهم مذنبين وغير مذنبين ٠

وعلى هذا النحو فمنطق الأسطورة لا يصدر عن أشخاص أو موقف ـ انما عن شمول فى مواجهة الشر ، وعدم رده لتحديد موضوعى ، ووضعته فى تناقض سابق بحيث يطرح المشكلة مفتوحة تماما بمثل ضياع مصدرها ٠

والتأكيد الواضح على هذا المنطق المرتبط بالجوهر التراجيدى يتضح فى نهاية المسرحية من داخل نسيج الرؤيا ٠ فحين يلجأ أورست الى أبوللون ليحميه من آلهات السخط يدعو أبوللون الآلهة للنظر فى الأمر فتبدى عجزها عن ادانة أورست أو تبرئته فى آن واحد ٠ ويقررون ان القضية لابد أن تنظر وتناقش أمام المحكمة التى تتألف من الاثنى عشر عينا من أعيان أثينا وهى أعلى محكمة فى أثينا ـ مملكة الآلهة ـ وعندما توزن آراؤهم فى القضية ـ حين ينقسم الرأى ـ يتساوى تماما الجانبان بالنسبة لادانة أورست وعدم ادانته ، ولا يحل التناقض الا بانضمام أبوللون من خارج المحكمة الى الجانب المبرىء لأورست ٠ فموقف أورست هنا يمثل بوضوح منطق الأسطورة ٠٠ مدان وغير مدان ٠٠ تناقض لا يحل حيث مصدره دون تحديد وحركته جدلية ويمكن ادراك ذلك بوضوح بالرجوع الى أوديب أيضا ٠

ونحن بازاء نفس المنطق مع تتابع حركة الرؤيا خلال الشخصيات ٠٠ فليس هناك سند محدد لكل منها فى موقفها ولكن هناك ما يمكن اعتباره منطلقا لتمارس كل شخصية جدلها خلال جدل الرؤيا ، وتعيش أزمتها مع الحرية والقيم والمعنى بازاء قضية الشر ـ نتاج هذا المطلب ٠ فالآمر بالنسبة لكليتمنسترا هو أن أجا ممنون قتل ابنتها وخانها باحضار أسيرته الطروادية كاسندرا وأما ايجست عشيقها والذى شارك فى قتله فلديه ما يراه مبررا لذلك فهو ـ أى ايجست ـ ابن ذلك الرجل الذى تسبب والد أجا ممنون فى موته ـ تشييس الذى أكل لحم أبنائه ـ وأما الكترا وأورست فيجمعهما الثأر للقتل والخيانة ، تلك التى قامت بها أمهما مع عشيقها ٠٠ وذلك كله ليس سندا حقيقيا يحيط بالشخصية ويدعمها بيقين فى موقفها انما هو منطلق يحيط بها لتصب جميعها فى التناقض

الأساسى للرؤيا خلال حركة داخلية متوازية لحركة الرؤيا كلها ، فهى مجرد منطلق لعـدة عناصر تتحـرك داخل الشخصية فى اطار تناقض أساسى ، وهذا يتحرك بها بدوره صوب الرؤيا ·

وباعتبار كليتمنسترا وألكترا تمثلان الواجهة الأولية لحركة التناقض للرؤيا ـ فى هذه الحلقة الثانية من الثلاثية « ألكترا » ـ فيمكن أن نتابع هذا من البداية فى حركتهما · اننا نسمع كليتمنسترا تخاطب ابنتهـا ألكترا على نحو تدرك معه تناقضا لا يحل وينطوى على عدة عوامل نشير الى أزمة حريتها وما يرتبط بذلك من أزمة القيم حيال الموقف المستعصى وضرورة أن تنتزع للحياة على نحوها ذاك مبررا مخلصا · ان كليتمنسترا تذهب لتقدم قربانا لان بها خوفا مجهولا بعد حلم فى الليلة السابقة ، وتلقى الى ألكترا حين تلتقى بها وهى فى طريقها لذلك بحديث طويل يبدو لنا منه بالدرجة الأولى أنها معزولة دون أن تستطيع فكاكا ـ فى تناقض أساسى وذلك أنها تؤكد حتمية الشر بدفاعها عن نفسها بمنطق واضح وفى الوقت نفسه تتوق الى وقف هذا المنطق الذى يدينها على نفس النحو·· انها تطعن منطق الأحداث التى تم فيها موت ابنتها وخيانة زوجها لها ولكن نفس هذا المنطق هو ما يخذلها فى موقفها الراهن فهو ليس سوى منطق ابنتها فى طلبها للثأر ، ولذا تنزع لايقافه ·· تسعى لايقاف حركة الشر هذه التى شاركت فى دعمها قبلا ويتحتم أن تقتل الآن لمشاركتها تلك ومن نفس الزاوية ، ولذا فهى تبدو معزولة بالفعل تتوق لمخرج حتى أن ايجست يبدو بعيدا عنها ·· انها تحتمى به مع كلماتها الأولى وتكشف أنها وحيدة تماما فى الموقف يجثم عليها عالم متشابك يصدر عن هـذا التنـاقض دون أن يكون فى موقفها كذب ·· ففى نزوعها للتنصل من موقفها السالف بلهفتها لمخرج بعيدا عنه ، يبدو كل شىء ضبابيا فى ظل الشك وتمتد من ذلك تناقضات متتابعة أهمها موقفها من ألكترا ، حيث هى عدوتها وابنتها يحركه التناقض بداخلها ، ثم ابنها أورست الغائب ، ولدها ولعنتها ، ثم عشيقها أيضا فى ارتباطه وانفصاله عنها وحتى ابنتها التى ماتت وقتلت زوجها من أجلها كما تحدد تتشبث بها تشبث الشك والعجز ·· وكل ذلك امتداد للتناقض الأساسى وهو ما يبدو لها ضبابا عليها أن تنتزع منه حريتها وضميرا ، وحدودا ملموسة لعالمها ·

ونفس الأمر بالنسبة لألكترا ولكن بمنهج عكسى يؤهلها لكى تكون بؤرة للرؤيا · اننا نسمع ألكترا منذ البداية تدين أمها ، ولكنها تكشف رويدا رويدا عن حركة متناقضة لتصل الى موازاة مباشرة مع الرؤيا على نحـو مكثف ، حيث نعتبرها بالفعـل فى هذه الحلقة من الثـلاثية بؤرة ايقاعها ·· تقول ألكترا :

« أليست أمي هي التي منحتني الحياة قد أصبحت أشد الناس لى عداء ، ألم أسر من سوء الحال الى حيث أعيش فى تعد مع الذين قتلوا أبى وقضوا على بالموت ، أنا لهم خاضعة ٠٠ منهم وحدهم أنتظر ما ينالنى من خير وشر ٠٠ أى حياة تظنين أنى أستطيع أن أحيا حين أرى ايجست يجلس على عرش أبى ويلبس ثيابه ويقوم بالواجبات الدينية للآلهة فى المكان الذى قتله فيه » ٠

وكأنها تطرح منطقها الذى يدين أمها ويدين عشيقها ، ولكنا نلاحظ أن الادانة ليست قاصرة على الفعلة التى اقترفتاها معا فحسب انما تمتد الادانة الى موقفهما الراهن ٠ اننا نحس هنا نزوعا بالشمول لدى ألكترا ٠

الحقيقة أن كليتمنسترا تمثل مواجهة أزمة الحرية والقيم من الواقع الراهن وألكترا تمثل هذه المواجهة بالمطلب المسبق وكلتاهما تنتهيان الى نفس النتيجة كما سيتضح ٠٠ استحالة هـذا وذاك وبقاء قضية الشر مفتوحة ، وذلك يعنى التحدى جوهر المأساة ٠٠ ان ألكترا هنا تريد أن تصل الى نقطة هامة بالنسبة لها وهى أن الفسـاد شمل الحيـاة بكاملها وأن الفعلة سممت الحياة بشكل مطبق وأنه لا حل الا مع العدالة فهى منذ البداية تستقطب كل شىء حول ضرورة العدالة والى الحد الذى يجعل من قضية العدالة قضية الحياة ٠٠٠

« ألا فليهلك أبد الدهر من الناس الرشد والتقوى اذا كان حظ من فارق الحياة أن يبقى مهملا منسيا كأنه تراب غير حساس واذا لم يلق المجرمون جزاء ما اقترفوا من اثم » ٠

وكما أن كليتمنسترا تنزع للحصول على حريتها وملامح لعالمها من خلال الضباب فألكترا تنزع لنفس الشىء ولكن فى شمول متناقض فليس جعلها الحياة مرادفة للعدل سوى تعلق بالموت ، فلا يبدو تأكيد الحياة من جانبها على هذا القدر من الشمول سوى رفض لها ومظهرها فى مجمله كما تلاحظ أختها كروثوتيمس فى حديثها اليها ليس سوى هذا وليس سوى ضيق بالحياة ٠ وذلك فى الحقيقة ينطوى على أن عدالتها المرجوة نفسها منقوضة بازاء ما تريد تحقيقـه ، عدالتها مستحيلة من الزاوية المجردة التى تجعل منها مرادفا للحياة ، فالعدالة ليست للحياة ٠٠ الحياة هى التنـــاقض أبدا ٠٠ والذى تؤدى ألكتـرا مع الآخـرين دورها فى الكشف عنه ٠

هـذا التناقض فى الحـركة الداخليـة للشخصية اذ يكون موازيا للتناقض فى الرؤيا كلها فهو يؤدى دوره فى حركتها ، ويؤدى دوره بالتالى فى نموها ــ الرؤيا ــ بما يبعده أكثر عن سيطرة هذا السند المنطقى كما

سنشير ، ثم نلاحظ بعد ذلك فى اطار منطق الأسطورة دور الجوقة فى هذا التأكيد ، فنجد بوضوح كبير أن دورها بالدرجة الأولى هو تأكيد الطبيعة الجدلية للبعد الفكرى فى الرؤيا قبل أى شىء آخر ·

ان الجوقة تتجاوب مع كل موقف وكل شخصية فى حدودها القائمة ذات المنطق الخاص ، ومع حركة هذا الموقف أو هذه الشخصية فيما يتبع، فحين تنطلق ألكترا تعرض ما تعانى فى أول المسرحية نجد التقاء كبيرا من الجوقة معها وادانة واضحة منهم لأمها ، وعندما تأتيها أختها كروثوتيمس لتبدى استنكارا لعنادها المطلق وتشبثها بالموت ، نجد أنه بعدما كانت الجوقة تلتقى مع ألكترا فى ضرورة العدالة كما تحددها ، وادانة أمها بالتالى التسليم بالحدود التى وضعتها لموقفها ـ نجدها بازاء منطق جديد يعود الى الممكن والواقع ويتيح الفرار من التناقض الذى وضعت ألكترا فيه نفسها (والجوقة مع الواقع وحدوده القائمة) كما يعكس ذلك رأى كروثوتيمس ·· أى نجد أن الجوقة تقف بجانب رأى كروثوتيمس واذ يتسنى لألكترا بعد ذلك أن تزج بها فى التناقض الذى لابد من قبوله تبعا لما بدا من تغير فى الموقف قبل أى شىء آخر ، تتقارب الأختان ومعهما تندفع الجوقة لتؤكد على مضمون الموقف حتى هذه الحدود وعلى أن حلم أمهما الذى يعنى القصاص يؤكد ضرورة الثأر الذى لا مفر منه وكما تريد ألكترا ، وفى الوقت نفسه وخلال مثل هذه الحركة فالجوقة لا تنى عن ترديد منطق الأسطورة كما يعيها الأثينى ، اذ تقابل الحركة الدرامية أو الجدلية للفكر فى مثل هذا الموقف بمثل تلك الكلمات « أيها السباق الأليم الذى اشترك فيه بيلوبس قديما ، لقد كنت مصدر شر عظيم لهذا البلد ، فمنذ انتزع مرتيلوس عن العجلة المذهبة وقذف به الى البحر ، حيث لقى الموت سلطت النوائب كلها على هذا البيت العظيم » هذا الترديد لمنطق الأسطورة تدعيم لدورها فى تأكيد خضوع البعد الفكرى للجدل ومطلب الرؤيا ·

وعلى هذا النحو تبدو الجوقة فى موقف ألكترا من أمها ، فبعد ما تدين أمها ـ حسبما تؤكد ألكترا المبرر لادانتها ـ تحضر الأم وتتضح أزمتها فتتخذ الجوقة منها موقفا مغايرا ، ثم يتحرك الموقف نحو تغير فى موازين القوى بين الأم وابنتها ويتأثر موقف كل منهما تبعا لذلك ، ثم ينقلب ميزان القوى ثانية فى صف ألكترا حتى يشرف على تحقيق الثأر الذى تريده ويمنح ذلك موقف ألكترا ومعاناتها خصوصية تلحق بها الجوقة ، بل وتصل الى التهليل المباشر للفعل الموشك الوقوع ولآلهة الانتقام التى « ستتقدم ساعية على ألف قدم ولها ألف ذراع تلك التى تستخفى فى مكامن هائلة » ، أردنيس التى لا تتعب » حيث ان « شهوات الحب المحرم الزانى القاتل ، قد ملكت من لم يكن يحق لهما أن يأتلفا » ·· وهذا يتفق

كما سيتضح مع كثافة ما وصل اليه موقف ألكترا هنا ٠٠ واذ يتم الانتقام وتتفتق هذه الفعلة عن التناقض من جديد وعلى نحو أشد تأزما ٠ نجد أن الجوقة تتخلى عن سباتها السابق فى رؤية العدالة مع ألكترا وتمضى ثانية مع الجدل ٠

ومن جديد ننتقل بين الفكرة ونقيضها ، وما يمثله الفعل من حل لا يعنى سوى مركب يولد تناقضا جديدا ، وهى بهذا تدلل على السمة الجدلية المفتوحة للفكر ودوره فى عملية التجسيد لرؤى ذات تناقض لا يحل ، ودون تعسف منه بأى صفة تقريرية أو ادانة ــ رؤية مفتوحة ــ وهو بذلك يلتقى مع منطق الأسطورة والحركة الداخلية للشخصية والحدث عامة ٠٠ ونلاحظ هنا أن ثمة مستويات عدة للحدث يحيل بعضها الى بعض وذلك بدءا من مستوى أولى هو مستوى الصراع روائيا ٠٠ نعنى حركة الصراع بين ألكترا وأمها كقصة ، ولكن هذا يحيل من خلال باقى المقومات الى المستويات الأخرى للحدث والمؤدية الى الرؤيا وهذا ما سنحاول توضيحه بجلاء فى التجربة الشكسبيرية ولكن يمكننا أن نلمس هنا بشكل عام سمة التناقض المفتوح خلال حركة الحدث فى ارتباطها بحركة الشخصيات فى ظل الايقاع الأساسى ، وذلك بالرجوع الى نفس موقف ألكترا وأمها ٠

فبعد موقفهما الأول العنيف معا يأتى مربى أورست موهما اياهما بمقتل أورست فتجيبه كليتمنسترا :

كليتمنسترا : هل هذه أنباء سارة ؟ انها عندى أدعى للحزن لكن فيهـا فائدة ، الا ما أصعب موقفى حيث أقارن بين السلامة والخسـارة ٠

المـربى : لماذا يا سيدتى ؟ لماذا أحزنك هذا النبأ ؟

كليتمنسترا : ما أغرب قوة الأمومة ، الأم مهمـا تكن آلامها لن تستطيع نسيان ولدها ٠

المـربى : اذن يبدو أن مجيئنا كان عبثا ٠

كليتمنسترا : كلا ليس عبثا ، كيف تستطيع أن تقول ذلك ، اذا استطعت أن تثبت لى موت هذا الذى منحته الحياة فاعرض عنى وآثر حياة الغربة والنفى ، ثم لم يرن منذ ترك هذه الأرض ، كان يأخذنى بقتل أبيه وينذرنى باعظم الشر ، وكذلك لم تكن عيناى تذوقان لذة النوم فى ليـــل أو نهـــار ، كان الزمن المتسلط على أعمالنا جميعا يأخذ بيدى دائما كأنما يقودنى

الى الموت • أما منذ الآن فسننفق أياما هادئة بعد أن أمنت منه ومن أخته ، فقد كانت أخته هذه أشد منه خطرا لانها كانت تعيش معى وتشرب من دم حياتى » •

ان تناقضها الأساسى كما أشرنا ـ والمؤكد للشر ـ يتمثل فى دفاعها عن نفسها بمنطق يخدم حركة الشر اللامحدودة ، ورغبتها فى الوقت نفسه ايقاف هذه الحركة ورفض قصاص مشابه ، ان بهـا رغبـة للتصالح مع الحياة ويعنى ذلك تجاوز هذا التناقض والحصول على حريتها وتحديدا لوجـودها المضطرب ولكن التنـــاقض قائم والمحـرك الأساسى للتناقض ـ ابنتها ألكترا وأورست الغائب •• وألكترا فى الموقف الأول قد شددت عليها الحصار وأضرمت نيران عذابها ـ بالاضافة الى الحلم الذى أفزعها بما يوحى به من وقوع الانتقام منها حثيثا ، واذ يشدد عليها الحصار هكذا يأتى المربى بخدعته عن موت أورست وهنا ـ ورغم ما يبدو من استمرار توزعها بين علاقتها كأم وكطريدة من ابنها ، الا أن وطأة الحصار تحرك ارادتها لتستقطب الموقف حول ضرورة الترحيب بالنبـأ ، ليس تعبيرا مباشرا حقيقيا عن مشاعرها ولكنه ارتباط ضرورى يمثل رفض توزعهـا وجعل هذه النتيجة التى جاءت من الخارج قبولا للتناقض بين بقائها وبقاء ابنها محلا للتناقض الأساسى ـ فرصة للحصول على حريتها والتصالح مع الحياة ـ ولكن لم يكن احتضانها الكامل للخدعة الا اسراعا نحو تكملة دورها فى حلقة الشر •

فنحن نجد ألكترا أمام هـذا تنهار وتندب وتواجه بدورها حصارا مؤلما •• فهى ما زالت تلك التى جعلت وجودها وحريتها ومعنى الحياة مرادفا للعدالة « أى أورست لقـد أضعتنى بمـوتك ، انى وحيدة •• وحيدة •• لا أجد منك ولا من أبيك عضدا ولا سندا ، أيجب أن أعيش عيشة الامة بين أبغض الناس الى •• من الذين قتلوا أبى ، يا لها من حياة جميلة ، الموت احسان الى والحياة شقاء••لا رغبة لى فى الحياة••» لا صلح مع الحياة الا الموت • وهنا وعلى هذا المستوى يكون من الطبيعى عندما تتكشف الخدعة وبعدما وقفت الأم موقفها الصريح من هذا الصراع نجد نفس ما حققه الموقف السابق مع كليتمنسترا يتحقق بشكل أكثر حدة مع ألكترا •• فتحت وطأة الهزيمـة ومرارتها البالغة وتجلى الموت كمخرج وحيد على مستوى شقاقها •• وبازاء هذا الموقف من الأم ، تندفع ألكترا عندما تعرف ان أورست حيا بجانبها للانتقام •• تندفع لتستقطب كيانها وعناصر الموقف حول ضرورة الثأر ـ بقاؤها وموت أمها تناقض يحل مباشرة بدلا من التناقض الأساسى باتساعه ـ دون أن تتوقف لتربط بين مقتل أبيها ومذلتها الراهنة وتنسج من الحياة كيانا فاسدا فى مجموعه ـ لتواجه الشمول الذى يفرضه مطلبها فى العدالة •• ليس الأمر كذلك

فى هذه المرحلة ، انها تنحى ذلك جانبا وتواجه مطلبها بجريمة أمها فى حسم ، فالموقف دفع الى أن تحصر الصراع فى ضرورة الفعل ـ موتها أو موت أمها ـ ان المبادرة كما دفع الى تجسيدها الموقف السابق هى مبادرة الفعل ونتائجه هى التى تعطى المعنى الذى يفر من يدها خلال صراعها ٠٠ « لقـــد قضى أبى ولقد قضيت ، وهأنذا أموت ٠٠ ينتصر أعداؤنا ٠٠ هذه الأم ٠٠ هذه الضرة تثمل فرحا » ٠ هذا ما كانت تقول عندما قيل ان أورست مات ، أما وأنه لم يمت فهذا الادراك السابق لابد أن يؤدى الى أن تكون المعركة أكثر تحديدا ـ تموت أو تموت أمها ـ ولتكن المسألة فى تصورها ضياعا كاملا أو عدالة ـ فيما سبق ٠٠ ولكن رغم أنه موجود بالفعل وأن الثأر سيأخذ به حقيقة الا أنها ليست سوى خدعة أيضا ، فسرعان ما يظهر بعد مقتل الأم وايجست أن ما تحقق ليست العدالة وكل ما هنالك مولد لتناقض جديد وشر جديد يؤكده باستمراره آلهات السخط ، فكما صاحت ألكترا بأمها « أى حق لك فى قتل أبى مهما كان فعله » ٠ فان هذه الحلقة الثانية بحركتها كلها تمهد لنفس هذه الصيحة فى وجه أورست فى الحلقة الأخيرة من الثلاثية ٠٠ حيث يعيش أزمته مع آلهات السخط ويتبدى بشكل نهائى الموقف المحير بازاء الشر ، الادانة واللاادانة حيث يبدو تحديا مصيريا يواجه حرية الانسان وقوام وجوده ٠

ويلاحظ أن تجاوز الواقع بدءا من اطاره الموضوعى يضيف الى تأكيده السابق أن الشخصية تملك ذاتية وتباينا واضحا مع باقى الشخصيات ومع حركة الحدث فى امتدادها فى الوقت الذى يؤكد فيه ذلك كله على الايقاع الأساسى للرؤيا ويدفع بحركتها ٠ وكما لاحظنا مما سبق أن ثمة تباينا واضـحا بين كليتمنسترا وألكترا من جهـة ثم الأخت الصـغرى وألكترا ، ثم أورست وألكترا ، فباعتبار ألكترا البؤرة ومن التباين بينهم جميعا وبينها ـ وذلك يبدو على مستوى الملامح الشخصية ويحيل ذلك الى طبيعة التناقضات داخلهم ومستوياتهم ـ نجد أنهم جميعا يلتقون عند التحدى ، والمســـتوى الأقصى القريب من التحـدى يبـــدو لدى ألكترا وكليتمنسترا ٠ وحركة كل منهما مغايرة تماما ، فكليتمنسترا تبحث عن حريتها بعد ما سقطت فى ضباب قضـــية الشر وألكترا تقف على ســفح الافتراض المستحيل للعدالة ومنه تنتظر حريتها ، ولكن الحقيقة أنها فى طريقها للسقوط فى نفس ضباب أمها ٠

واذ نشير فى هذه الحدود أيضا الى الشعر فى التجربة اليونانية فنحن نلاحظ مبدئيا أن الارتباط الكامل للشعر بالتجربة اليونانية مثله كمثل تلك الرابطة التى كانت تربط الأثينى بالأسطورة مادة التراجيديا . هى علاقة من الصعب تحديدها بالنسبة لنا ، فمهما كانت هناك من عوامل استدلالية توضح مقومات الشعر فى صلته بالتجربة ـ فما يمكن أن نؤكد

عليه في حدود الافتراض الأساسي هو خضوع الشعر لايقاع وحركة الرؤيا ٠٠ فنحن اذ نلاحظ مدخل المسرحية ندرك أن دوره يبدأ منذ الوهلة الأولى ـ فالمسرحية تبدأ على لسان مربي أورست الذى عاد معه وشارك فى أحداث الثأر ـ انه يستعرض لأورست المكان على نحو يوحى لنا بعالم من الدماء ، وفى حلقة مغلقة ، انه يحدد معالم أرجوس لتلميذه بعدة أماكن تحيط بأرجوس من جميع الجهات ، كل منها يحمل قصة دم مسفوك ٠ فأرجوس المدينة التى تضم الأحداث تبدو لنا من البداية وقد أحاط بها بشكل كامل تاريخ من الدماء يسرد عنه المربى ، أحاط بها فى دائرة مغلقة تمثل حصارا لا فكاك منه ـ مرادفا لحركة الشر ٠ وعلى هذا النحو العام يمكن متابعة سير اللغة مرتبطة بباقي المقومات ٠ ثم نلاحظ خلال هذه الحركة خاصية مميزة تخدم نمو وتخصيب الرؤيا ، تلك أن كل شخصية تستعمل لغة أزمتها مع الرؤيا ، وتضطرد كثافة هذه اللغة ويتغير ايقاعها تبعا لحركة الشخصية داخل الرؤيا ٠

ان ألكترا مثلا عندما تواجهنا للمرة الأولى تسمع منها ما ينم عنها باعتبارها بؤرة للرؤيا وقمة للشقاق « أى ضوء النهار النقى ٠٠ أيها الفضاء الواسع من الهواء يحيط بالأرض ٠٠ الخ » وتورد عالمها المناقض على نفس مستوى الشمول الذى توحى به اللغة ، عالمها الذى ترفضه وتصنعه بازاء كل ما هو مماثل ، فنحن منذ البداية بازاء من جعلت العدل قضية الحياة فى نقاء كامل ، ونحن بازاء من يبدو شقاقها على المستوى المطلق ـ ككل الأبطال التراجيديين كما سنلاحظ ـ ان مقتل أبيها لا فجيعة فيه انه اندحار الحياة كما استطاعت أن توحى بذلك تماما « ٠٠ يا لها من ملاها الفكر ٠٠ يا لك من عيد بغيض ملأه البؤس والشقاء ٠٠ لقد رأى أبى ذلك الموت المخزى الذى حملته يدان مشتركتان فى الاثم ٠٠ لقد حطمتا حياتى ٠٠ لقد خانتانى ٠٠ لقد أضاعتانى ٠٠ » ٠٠ وحديثها فيما يتبع ذلك يؤكد هذا الاحساس بوضوح اذ تقرن نفسها بمشاكل الآلهة « ان من الحمق والجنون أن ننسى ما ألم بآبائنا من موت يمزق القلوب ٠٠ كلا لن أنساه ٠ وانما يعجبنى هذا الطائر الشاكى الذى أرسله زوس ليبكى على (أتييس) دائما ، أيتها التعيسة (نيوبيه) انى أؤمن بألوهيتك ما دمت تسفحين دمعك حتى من هذا الصخر الذى أصبح لك قبرا » شقاقها شقاق آلهة ، وحتى كلماتها عما لحق بها من اهانة تسلب احساسها بالمهانة أى معنى يمكن أن يوحى به من مهادنة للواقع « انما أنا خادم فى قصر أبى أسعى فى ثياب رثة وأظل قائمة حول المائدة التى لن يحضرها صاحبها » ان تقبلها المهانة على هذا يبدو مرتبطا بهدف مستحيل ولكنها لا تقبل الحياة الا لأجل أن تحقق ما يوازيه ـ عدا الموت ـ وهو العدالة كما افترضتها ٠ وفى تتبعنا لحديثها من المراحل الأولى تأتى الصور كلها حاملة نصرة الحياة فى هزيمتها ، وبعدما تدفع حركة الحدث

بها الى النكسة ، ثم يحضر أورست ـ تأتى الصورة مجسدة العدالة فى تجاوز للتوتر ، حيث لم يعد الا أن يقتل القتلة وليس وراء ذلك سوى معايير على المستوى الاجتماعى حيث تختفى الأضداد بالتحامها فى نتيجة واضحة هى ضرورة الفعل ٠

وإذا كنا قد ألمحنا الى هذا الجانب من التجسيد للرؤيا لنشير بذلك على نحو خاص الى الاحساس الواضح تماما فى التجربة اليونانية بالمواجهة الأساسية فى مشكلة النبى والفنان ، وهى تحدى كل من الفكر والواقع فى مستواهما الموضوعى لمطلب الانسان فى التجربة الكاملة بعد انتهاء مرحلة اللقاء الفردى المباشر ومرحلة التجربة الجمعية البديلة وظهور الوعى الفردى مواجها ذاته والعالم دون بديل عنهما ٠٠ فنحن ندع أمر التجسيد الكامل للافتراضات الأساسية للتجربة التراجيدية الشكسبيرية ـ تبعـا لتوفر ما يؤدى الى ذلك ولارتباطها بنا نحن على نحو ما سنؤكد ٠

ويبقى أن نتوقف عند النقطة الهامة التى يجدر التوقف عندها بعد هذه البداية فى أثينا ٠٠ ذلك أن الموقف لا يمثل فى النهاية مواجهة بين الوضع المقفل التاريخى والتراجيديا اذ من الواضح أن أثينا انما كانت حالة استثنـاء توفرت مع يقظـة الوعى الفردى ـ استنادا الى اتسـاق مؤقت ـ برغم شمول حركة التـاريخ مستندة الى النظام الاجتمـاعى ، فالتجربة اليونانية انما تمثل بداية ـ وعلى الأقل كما استطاع نظرنا أن يقع عليها ـ بداية رغم السمة الخاصة لها ، فمن المؤكد معها أن الغلبة للضرورة ٠٠ تلك الضرورة التى كانت مجالا للجدل بين الانسان والعالم على النحو الفعال والكامل كما أشرنا بالنسبة للتجربة الفردية المباشرة ثم الجمعية ، والتى اتخذت الآن بدءا من التنظيم الموضوعى لعلاقة الانسان بالعالم ٠ اتخذت شكل المجتمع والتاريخ والحضارة وما ترتب على ذلك من استيعابها لفاعلية الوجود الانسانى بما يخلق مشـكلة هى مشـكلة الانسان معزولا عن تجربته وبذهاب ظروف أثينا الاستثنائية تصبح هى مشكلة التراجيديا أيضا كما سنتابع بالفعل ، وكما سنصل الى أقصى الموقف فى الواقع الحضارى الراهن ٠٠ ولسوف يتأكد باستمرار الرباط الوثيق بين عداء الوضع المقفل وحركة التاريخ لمطلب الانسان فى سمته الأولية الثورية وعدائها بالتالى للتجربة التراجيدية باعتبارها مرآة لهذا المطلب وثوريته ٠

الفصل الثالث

« من الرومان الى المسيحية الى الاسلام
.. الى عصر النهضة »

(١)

التاريخ يبدأ الرفض

أشرنا الى أن التجربة التراجيدية اليونانية لم تتحقق فى الواقع الا لأن فترة ازدهار أثينا لم تكن مجرد ازدهار بالمعنى الشائع ، بل كانت تأكيدا نسبيا لفاعلية الانسان برغم ظهور المشكلة ، فتبعا للعوامل التى أشرنا اليها والملابسات المحيطة بهذه الفترة فى أثينا ، أتيحت حالة اتساق نسبى بين الانسان والتنظيم الموضوعى للحياة ، مما تيسر معه أن يخرج الوعى الفردى من التجربة الدينية الجمعية ويبلور تجربة بديلة عن هذا الذى خلفه وراءه فى المرحلتين السابقتين ـ الفردية المباشرة والجمعية دون أن نعوقه المشكلة اعاقة كاملة ٠

ولكن سرعان ما تبددت هذه العوامل التى ساندت الوعى الفردى فى ميلاد التراجيديا ، وكان ذلك يعنى تكشف سيطرة الضرورة فى شكل حركة كل من المجتمع والتاريخ ، وأن تتوارى كل العوامل التى تؤكدها فاعلية الفرد حيال العالم وذلك فى نفس الوقت يعنى خضوع الفنان لما خضعت له الذات الفردية من ضغط حركة الضرورة وبالتالى اخفاق تحقيق التجربة التراجيدية ٠

فما حدث هو أن تصدع بنـاء أثينا الداخلى ودخلت ضمن حركة تاريخية مثلت عملية مد هائلة للضرورة فى أقصى سيطرتها على الانسان ٠ والتصدع الذى نعنيه هنا يمكن ملاحظته من نفس فترة يوربيدس ثالث الكتاب التراجيديين اليـونانيين وآخـرهم ، فنتيجـة لحرب البيلوبيونيز اجتاحت المرارة الجميع وانهار المبدأ الديمقراطى بكل صدقه وبدأ المجال يفسح لحركة التناقض الاجتماعى وما تلى ذلك من ظهور طبقة متوسطة

بكل ما تحمله من قيم أطاحت بالكثير مما أشرنا اليه وأكدت جانب الضرورة بكل ما أصبح يمثله من ثقل على حركة المجتمع وحيث بدا يتضح بجلاء أن الرومان ممثلون لهـذه الحركة ـ حركة الضرورة ـ بقيـادتهم لحركة التـاريخ ٠

وتبعـا لذلك فنحن نجـد في فترة يوربيدس هـذا بداية مذهب الشك وسيطرة السوفسطائيين على عقول الشباب واختلال الصلة الباقية للأثينيين بالأساطير الدينية وما تمثله حين بدأ النظر اليها من زاوية خاطئة باخضاعها للتفكير العلمي وذلك تحت ضغط عوامل التمزق الاجتمـاعى والتاريخى للفترة وما يمثله عموما من تأكيد مثـل النجاح الاجتماعى ، واختلت بالتالى صلتهم بحقيقـة التجـربة التراجيـدية بل أخضعوا كل ما يعنيه ذلك للتساؤل ، تساءلوا عن صلة ذلك بالحياة اليومية وما تبدو عليه من وطأة ، وما نشير اليه من خضوعهم لصراع ملح واضح أصبح يبتعد فى ازدياد عن كل ما له صلة بعالمهم السابق ٠

وان كان يوربيدس هو امتـداد لسابقيه بالضرورة وضمن المرحلة التراجيدية ـ فقد حمل آثار كل هذا ٠ ففى الوقت الذى كانت فيه أعماله تراجيديات فأيضا كانت ايذانا بأفول التراجيديا من أثينا ٠ فنحن نستطيع أن نتتبع لديه كل الافتراضات الأساسية التى أشرنا اليها ، ولكن يكفى أن نشير فى الوقت نفسه الى امتزاج بدرجة ما بالحياة اليومية ومعطياتها المباشرة ، وامتزاج بدرجة ما بالتفلسف الذى يحمل شيئا من الاستقلال خارج التكامل المحكم للتجربة التراجيدية ، وبصورة استطاعت بتفاوت بين أعماله أن تبلبل رؤاه التراجيدية ٠

وقد يبـدو من الغريب أن الذى أعلن جزعـه على أفول التراجيديا وهاجم يوربيدس فيما تخلى عنه من التجربة التراجيدية هو نفسـه من ازدهرت الملهـاة على يديه لكى تحـل ازاء أفول التراجيـديا ونعنى به أرسطوفانيس ، ولكن الأمر كان يبدو سقوطا لا شىء يحول دونه حيث استحالت التجربة الداخلية كما خلفتها التراجيديا الى وهم ولم يعد يبدو فى الحقيقة سوى وطأة الواقع الاجتماعى اليونانى أو ما يحيط به من واقع تاريخى بدا يتصدر حركته الرومان ٠ لقد كانت ملاهى أرسطوفانيس رغم ما ينطوى عليه ازدهارها من تأبين للتراجيديا ، تحمل الشىء الكثير من روح أثينا الطليقة ولكن حتى هذه الروح يجرى فيها تدريجيا الامتداد فى حركة الضرورة ٠ فالى أن تظهر ملاهى ميناندر ، حتى تكون تلك الروح العظيمة قد تلاشت تماما ٠ ويرى ذلك واضحا فى ملاهى هذا الكاتب حيث تنبىء ملاهيه بأن كل ما كان لأثينا من قوة باطنية غريبة علينا قد اندثر ٠

ولسنا نلمس ما ألم بالمسرح من كتابات مثل هذا الرجل فحسب ، بل بداية من بناء المسرح نفسه ، فمع أن دور التمثيل أعدت بأجزائها الثلاثية ، وهى مكان النظارة ، وقوس المقاعد الحجرية المشهور ـ والأوركسترا ومبنى المناظر الا أن عمل هذه الأجزاء تعدل فصار قوس المقاعد الحجرية أقرب الى شكل نصف الدائرة واحتفظت الأوركسترا بمركزها المتوسط ، غير أن قلة أهمية الجوقة سمحت بتضييق مكانها فبرز المنظر الى الأمام ، وفى مبنى المناظر حدث التغيير الأشد دلالة فقد بنى على نحو مشابه لعمارة المنازل وارتفع وأصبح هناك ما يسمى بالمنظر الداخلى ، وانتعش انتعاشا بالغا بكثرة المناظر وزخرفها ، وعلى هذا فقد المسرح طابعه الدينى الأساسى فى تحقيق التجربة التراجيدية وبدرجة من الابتعاد جعلت من المكان الذى أعد لمن أقبلوا للعبادة مكانا مهيئا الى أقصى حد لتحقيق التسلية بالدرجة الأولى ثم انتهى لدى الرومان الى أن اتخذ شكل المنزل المحاط بالجدران .

واذ تأتى ملاهى ميناندر ثم بلوتس وتيرنس ـ ولا شيء غير الملاهى ـ فنحن حيال عالم الطبقة المتوسطة ، فهى ـ الملاهى ـ تتناول تفاصيل الحياة اليومية لهذه الطبقة مؤكدة ما يعنيه عالمها ، بكل ما يحكمه من علاقات . ويلمح ألارديس نيكول الى وجود تشابه بين المسرح فى هذه الفترة ومسرح البرجوازية الحديثة كما يسميه ـ فيجد ان عند ميناندر عناصر المسرح الحديث فى ارتباطه بالواقع البورجوازى ـ وكما يحدد ـ « من عناية بالنماذج البشرية واختلاط البسمات بالدموع ونمو الشخصية فى أفراد الممثلين ، ووحدة القانون الأخلاقى بين الرجال والنساء على السواء .. بل يمكننا القول انه متوافر فيه بناء المسرحية كلها حول فكرة ، ولان ملهاة ميناندر هى فى جوهرها مسرحية مشكلات اجتماعية » والارديس نيكول يجد أيضا فى ملاهى تيرنس بوادر ما يسميه بالمسرحية العاطفية الحديثة . وهذا كلام صحيح مبدئيا من حيث التأكيد على ربط المسرح بعجلة النظام الاجتماعى فى حركتها ، ولكن الأمر يحتاج الى نظرة كلية لا نود أن نعرض لها الآن ونرجئها حين التعرض للمسرح الحديث ، ولكن هذا بايجاز يؤكد ذلك الخضوع لحركة الواقع خضوعا كاملا وانتفاء امكان التحقيق للتجربة التراجيدية .

وفى نهاية هذا الشوط يتمخض المسرح الرومانى عن محاولة سنيكا، والبعض يعتبر أن مسرحيات سنيكا باعتبارها مآسيا تبدو لغزا ازاء الواقع الرومانى ، والحقيقة أنها ليست لغزا لانها ليست مآسيا .. فليس لها صلة حقة بالأسس والجوهر التراجيدى ، ولا يمكننا أن نعتبرها الا ميلودرامات ، بذل سنيكا فيها كل جهد يمكن أن يواجهه جمهور معين ، نعرف عنه نحن الآن ، انه كان لأجل أن تعرض عليه ميلودراما عن

كليتمنسترا ــ لرجل يدعى أكيوس ــ كان من الضرورى عندها وحتى يرضى عن مشاهدتها ، أن يمر أمامه خمسمائة بغلا وثلاث آلاف عربة الى جانب الفيلة والزرافات بغير عدد ــ وذلك تعبيرا عن مشهد يمثل موكب الأسلاب التى حملت من طروادة بعد تدميرها ، ولقد اعتمد سنيكا على مشاهد الدم والتعذيب وخلافه من مقومات الميلودراما ، وذلك لتأثيرها فى ذاتها وليس ارتبـاطا بتحقيق وحدة ما . وأيضـا لم تخل لغته من هذه الاستثارة والافتعال ، لقد كان امتدادا لمحاولات سبقته وكانت فى نطاق ضيق تماما ، وتخضع للاستثارة والتظاهر الى أقصى حد ، وذلك كى تضمن هذه المحاولات استمرارها ولكى تمثل أمام فئة محدودة .

(٢)

الرومان والافلاس

ويستمر المد الرومانى متصدرا حركة الضرورة مؤكدا قيام مشكلة الانسان ، حيث جمدت فاعليته وعزل عن مطلبه الأولى .. يستمد هذا المد حتى تستنفد الحركة الرومانية كل ما فى جعبة الضرورة مما يمكن فرضه على الفاعلية الانسانية ، وقد كانت لهم وجهات نظر تعطى للتأكيد الخارجى الذى وضعوه للانسان مضمونا ــ وهو فى الحقيقة مضمون تاريخى ــ والحقيقة أن ما يذكر من ذلك هو الجانب الذى نبغوا فيه بحق والذى يؤكد دورهم هذا ــ نعنى نبـوغهم فى القوانين المدنية المدعمة للتنظيم الاجتماعى وخلق حركة مسيطرة للواقع .

ثم اذا بهم ينتهون بعد هذا كله وبعد ما استنفدوا كل ما لدى تأليه الضرورة ــ ينتهون الى اكتشاف ما فى ذلك من افلاس وما يحيل اليه استنفاد هذه الحركة لكل قوتها الممكنة فى هذه الفترة ــ من مواجهة جدب هائل فى أعماق تجربتهم ؛ لقد تكشف فى هذه الحالة أنهم انما ربطوا الانسان بعجلة القانون الطبيعى كما يقول توينبى ، حيث نجد امبراطورا لهم هو « ماركوس أورليوس » يقول فى عبارة تكشف عن هذا الارتطام :

« .. الى أعلى والى أسفل والى الأمام .. هذه هى حركة الكون الرتيبة المملة التى لا معنى لها ، فالانسان ذو الذكاء المتوسط متى بلغ الأربعين من العمر سيكون قد خبر كل شىء كان وكائن وسيكون » .

وشبيه بهذا سوف يواجهنا حيث نصل الى الموقف المعاصر ونفس الكلمات تذكرنا بكلمات « هـ . ج . ويلز » الذى كان ممن يتبنون التقدم بمفهوم العناية الجديدة كما أشرنا فى المقدمة ، وعمل على تدعيم هذا المعنى

من جانبه بجهد كبير ، ثم فجأة خاض تجربة قاسية استعاد معها وعيه في منابعه الأولية منطلقا من معمعة الواقع الذى التف حوله لتبدو الصورة رهيبة مفزعة شبيهة بقدر ما بادراك الامبراطور « ماركوس » ، وخاض تجربته من خلال أشلاء العقل في حس بالاحباط المطلق « كلما نشط التحليل تضاعف بالانهزام العقلي » « ليس هناك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى الداخل » « نحن نمر في اشعاع قاس من البدع التى لا يمكن حتى الآن تصديقها » وهو فى النهاية يحاصر تماما في احساس بأن الحياة دخلتها غرابة قاسية · ومع الفارق فالأمر تأكيد لنفس الأزمة، ونتاج لعزل الانسان عن تجربته فى مواجهة ذلك لاحباط العقل المحتوم أمام أبعاد التجربة الانسانية ومطلبها ، منذ حدث تكشف ما يعنيه ظهور النظام الاجتماعى من تخط للجدل الفعال بين الانسان والعالم ··

فهنا يتأكد افلاس التجربة الرومانية وما يحيط بالوضع الانسانى معها من سكون وتجميد لفاعلية الانسان واندحاره فى حركة المجتمع والتاريخ ·

وهنا تقوم حركة مضادة ومن الطرف الآخر تماما للحركة الرومانية، قامت المسيحية وذلك لكى تسلم المبادرة كاملة الى الداخل وأيضا لتحقق بدورها اخفاقا على نحو آخر ، يؤكد استمرار مد حركة الضرورة ·

(٣)

المسيحية والسقوط المزدوج

المسيحية قامت تبعا لاخفاق التجربة الرومانية واشرافها على افلاس واضح ·· قامت كرد فعل متطرف لارتباط هذه بالضرورة والتاريخ · فالمسيحية تصدر عن موقف داخلى تماما ، على نحو تتنكر فيه لكل الارتباطات الموضوعية للانسان بالعالم كما أصبح يمثلها المجتمع والتاريخ، ردا على نفس التطرف الرومانى فى تأكيد الارتباط الخاضع للانسان بالضرورة حيث يبدو الأمر ولاء كاملا للقانون الطبيعى ، ولم تكن المسيحية بهذا الا تجميدا للموقف بكل ثقله الاجتماعى والتاريخى ، فالتجربة الرومانية اذ تغفل الجدل بين الانسان والعالم وتدفع بحركة العالم الخارجى فى ظل القانون الطبيعى فالمسيحية تغفل أيضا الجدل بين الانسان والعالم ولكن لتصل الى تجميد الداخل والخارج معا ·· وما حدث أن سقطت أوروبا جميعها فى حالة شلل هى فترة العصور الوسطى بكاملها تبعا لذلك ·

ان المسيحية استندت في قيامها وانتشارها الى الوضع الاجتماعي والموقف التاريخي الذي خلفته التجربة الرومانية ، ولكنها في الوقت نفسه لم تحمل ردا على هذا الوضع ٠٠ كان ردها على الموقف بأكمله من حيث هو اعتداء على الانسان ، دون أن يتضمن ذلك مواجهة للصورة التي رسمها الرومان للمجتمع البشري حينها ٠ وعلى هذا فان المسيحية طرحت مطلبا داخليا غفلا وتجاهلت تماما الموقف الخارجي بما وصل اليه حيث يمثل ثقلا رهيبا ٠ وكان أن ترتب على ذلك أن التحمت حالة الواقع حينها وبشكل مرضي مع المضمون المسيحي وغرق ذلك بأوروبا الى ظلمة طويلة ، وخلال ظلمة العصور الوسطى هذه بدا عنصرا الانسان والواقع في حالة سكون٠٠ سكون في الداخل والخارج ، الانسان والواقع كلاهما في سبات عميق وكل شيء ثابت ، ذلك الثبات المأثور الذي أعلنته علينا العصور الوسطى ٠

وعلى هذا فلسنا نقول ان مشكلة احالة الرؤيا الدينية الى الواقع كانت هي المشكلة وحسب ٠٠ فكما يمكن أن ندرك فالرؤيا المسيحية رؤيا تراجيدية أصلا ، ولكن لم تكن المشكلة أنها تحولت بالضرورة الى رموز وطقوس وأحيلت الى المستوى الاجتماعي للوجود الانساني ولكن المشكلة أن مضمونها في الاحالة الاجتماعية قد امتزج في وجدان المجموع بهذا التشكيل الأليم لواقع العصور الوسطى وأكد جانبه المأساوي رغم سكونه ، فكل منهما ـ المضمون المسيحي والواقع ـ أكد الآخر في غير صالح الانسان ـ في ظل حركة التاريخ ـ مجمدينه من الداخل ومجمدين تأثيره على واقعه ٠٠ اللاهوت ٠٠ والاقطاع كل من جهة ٠

وفي هذا النطاق يظهر المسرح ثانية بعد اختفاء كامل أو يكاد ، يظهر بدءا من الطقوس الدينية ٠ ولكن بأي معنى ؟ انه يظهر بالمعنى الذي أعادت به المسيحية الفن الى الدين ، بمعنى يؤكد نفس السكونية ٠ فعودة الفن الى الدين من تصوير ومعمار وموسيقى وتنظيم جمالي بعدة كيفيات تتم معها ممارسة الطقوس الدينية ، هذه العودة ليست بالمعنى القديم ـ ذاك الامتزاج التام والمحقق لتجربة جمعية مرادفة لتجربة الوعي الكاملة ـ انها عودة تكشف عن الأزمة ، فليس ثمة امتزاج بين المفهومين ، ثم ان هذه الممارسة في ظل واقع العصور الوسطى لا تحقق تجربة داخلية ، وانما هي تحقق تأكيدا مستمرا للغيبوبة الداخلية والخارجية وما يعنيه ذلك من سكون الوضع الانساني في تلك الفترة ، فتدخل الفن هنا ، يبدو كعامل مساعد على استمرار الغيبوبة التي يحققها التقاء المضمون المسيحي بواقع العصور الوسطى الاجتماعي ٠ بهذا المعنى ارتبط المسرح بالطقوس ، تعني انه لم يكن مسرح تجربة داخلية وانما تأكيدا خارجيا عن طريق المضمون الأخلاقي ٠

ومع ظهوره داخل المعبد بصورة محددة ، فهو ينطلق سريعا الى الواقع العام كله ذلك لانه لا تناقض يحدث معه عزل داخل المعبد فالمسرح الفرعوني مثلا كان عزله داخل المعبد لوجود تناقض بين المضمون التراجيدى له والمجتمع الزراعي ، لسكونه الذى ينتفى معه الجدل كما سنشير ، وأما هنا فلا تناقض لأنه لا مضمون تراجيدى ولا خطر من خروجه الى الواقع كله ، فالواقع ساكن ولن يتمخض عن أي تفاعل مع المسرح بهذه الصورة كالذى حدث للمسرح في أثينا • وعلى هذا تطور الى ما يعرف بحلقات الأسرار ثم مسرح القديسين والمسرحيات الأخلاقية وكلهما مجرد امتداد كمى فى الواقع لنفس الهدف حيث لا تحقق أى تجربة داخلية تمس الرؤيا المسيحية حقيقة وانما هذا الاطار الذى يحمل مضمونا اخلاقيا واضحا •

وأمام هذا الوضع يأتى رد فعل آخر ، ولكنه هذه المرة يأتى من الجزيرة العربية وذلك ما تمثله الحركة الاسلامية • فالاسلام ينبىء جوهره عن ردع واع على الموقف كله متضمنا التجربة الرومانية والتجربة المسيحية فى ارتباطهما • فتبعا للملابسات التاريخية على رأسها تأثير الفرس والرومان ، يقابل ذلك رد الفعل المسيحى فى التقائه بالواقع الاجتماعى فيما حول الجزيرة العربية •• أطلقت البيئة العربية بمقوماتها الخاصة ردا على الموقف •

(٤)

التجربة الاسلامية رد على اخفاقين

فقسوة هذه البيئة العربية وما توضحه بجلاء من صراع الانسان مع الطبيعة صراعا مريرا ، والاحساس بوطأتها وفرض نفسها على وعيه بحدتها المميزة للبيئة الصحراوية ربما يوقظ الاحساس بمعركة البقاء ونلاحظ أن ثمة ارتباطا بين ذلك ومولد الرومان مع فارق هو الفارق بين التجربة العربية والتجربة الرومانية ـ ثم اذ نجد ما تبع ذلك من ملامح مميزة للنظام الاجتماعي وقيمه ، فهو قد اتخذ تلك الحدة والصرامة التى ميزت صلة الانسان بالطبيعة ولكن بمفهوم غير ساكن ، ذلك أن هذه الصلة بالطبيعة والمجتمع البدوى تولد توترا مستمرا يبعدها عن أن تكون نفس المفهوم الساكن للتنظيم الموضوعى لصلة الانسان بالطبيعة والمجتمع ، ولذا فمع الحاح الضرورة على هذا النحو ، فثمة نداء داخلى مستمر وواضح يحده توتر دائم فى قلب الحياة اليومية نفسها وما تتسم به من مغالاة شديدة فى المغامرة والاندفاع ومواجهة الموت مواجهة عدمية تجسد أزمة داخلية حقيقية للقيم •

اذ نقابل هـذا بالموقف التـاريخى حيث يبـدو اخفاق التجـربة الرومانية والتجربة المسيحية معا نجد التقاء بما تعنيه الأزمة العربية ٠ فالفرس والرومان يقودان حركة حتمية للتاريخ ، ترجع فيها المسيحية أصداء غير مجدية ، والواقع الاجتماعى فيما حول الجزيرة العربية يكشف عن خذلان المسيحية لمعركة الانسان مع الضرورة وكل ما أثمرته حركة التاريخ بالنسبة لشعوب ومجتمعات كتلك المحيطة بالجزيرة العربية ٠

تبعـا لهـذا انبثقت التجربة الاسـلامية لتضع اعتبـارا كاملا لكل ما يثقل على الانسان من ضرورة وصراع خارجى وذلك فى ارتباط بكيانه الداخلى وما يهدده من عزل لقضاياه الأساسية التى طرحتها فى وقت واحد مع مواجهة المجتمع والتاريخ ، وذلك يعتبر محـاولة لايجـاد توازن بين مطلب الانسـان الأولى وصلته بحركة الواقع ، ردا على اخفـاق التجربة الرومانية بتأكيدها على الخارج والتجربة المسيحية بنفس التأكيد المتطرف على الداخل ٠ ولكن تركة الماضى فى ارتباطها باستمرار حركة التاريخ المحتومة ـ لم يصمد أمامها الجانب الداخلى فى التجربة الاسلامية ٠٠ فالتجربة الاسلامية تخطت مفهوم التوازن فى الواقع الأثينى بمواجهتها المباشرة للمجتمع والتاريخ ٠ ولكنهـا تساوت معـه فى خضوعها ثانية لحركتهما فى ثقلها الأكبر ٠

وتعود المبـادرة الى حـركة الواقع والتـاريخ بما يبرز تنـاقضات الضرورة لتأخذ سطوتها ثانية ، وتجلى ذلك فى انقضـاض الطبقات التى نحاها الاسلام عن مكان السيادة فى النظام الاجتماعى ـ انقضاضها على الحـكم بعد فترة الخلفاء الراشدين ، وبدا جليـا بعد مقتل على وبنيه واستيلاء بنى أمية على ناصية الأمور ٠٠ وبدا أى اتجاه ستندفع نحوه الحركة الاسلامية ، فلم تعد التجربة الاسلامية بدءا من هنا محاولة لتشكيل العـلاقة بين الانسـان والعالم فى ظل مركب داخلى وانما أصبحت محورا لحركة التاريخ ، تقف وراءه الضرورة يمثلها الاقتصاد والسياسة ولا شىء غيرها فى الجوهر ، وانفصلت بالطبع عن مصدرها الأصلى الذى أبرزته تجربة العالم السابقة له وعوقته فى وقت واحد ٠

(٥)

الحركة الاسلامية التاريخية وبعث أوربا

ونأتى لتأثير هذا على أوروبا وظهور التجربة التراجيدية الثانية ٠ فما حدث أن الحركة الاسـلامية بعدما أخذت شكل الحضـارة العربية وزحفت على أوروبا ٠ عملت على تنميـة التناقض الساكن كمـا بدا فى

القرون الوسطى ليحل بديلا عنه تناقض حي فالخروج من العصور الوسطى قام على جانبين قدمتهما الحضارة العربية لها · يتمثل أولهما فى تلك الدفعة الأساسية لحركة الاحياء التى اعتمدت على ما نقلته الحضارة العربية من الفكر اليونانى المهيىء للامتزاج بمضمون الحركة الاسلامية وكان ذلك ايحاء باتجاه للداخل واسترداد لفاعلية الانسان الداخلية التى تجمدت ، ولذا نرى أن هـذا الارتبـاط الذى بدأ بالتراث الاغريقى والأثينى بدا مشحونا بتحد خفي تجاه اللاهوت بوجـه خاص بوصفه مصدرا لتجميد الداخل · ثم تجـاه الشـكل الجمعى للسبات العميق الذى غرقت فيه أوروبا ، ولذا فكان يقف بالدرجـة الأولى وراء الارتبـاط بفكر اليـونان الطليق ــ مبدأ اطلاق وعى الفرد فى العـالم كله ، والارتداد الى الذات والاحساس الحقيقى بها من خلال اعادة فهم العالم والانسان ، بهذا المعنى كانت الحضارة العربية هى الدفعة الأساسية فى الاتجاه نحو فك الحصار عن الحركة الداخلية المجمدة ·

والجانب الثانى الذى خلق ما ندعـوه بالتناقض المتحرك يتمثـل فيما بدت عليه الحركة الاسـلامية من ارتبـاط بحركة تاريخيـة تعدت مضمونها الأساسى فكانت بذلك أيضا دفعة أساسية نحو حركة خارجية جامحـة ترتبط بالضرورة فى مسـتواها الاجتمـاعى والتـاريخى بالنسبة لليقظة الأوروبية ·

فالسيادة الاسلامية على العالم بلغت فى هذه الفترة مبلغا كبيرا ، وخلقت بمظاهر القوة استفزازا أخذ يتزايد لأوروبا · ويمكن أن نلمس بشكل مبكر مظاهر صراع سياسى يكاد يكون من جانب واحد ، فيلاحظ أن الفتوحات العربية قطعت الصلة نهائيا بين أوروبا وبين الصين والهند والملايو وقارة أفريقيا ، وأصبحت كلها مفتوحة أمـام التجـارة العربية فقط · وبالمثل أصبح البحر الأبيض المتوسط يمثل منطقة نفوذ خاصة للعرب وكما يقول ابن خلدون « بات الفرنجة عاجزين عن دفع سفينة واحدة فى عرض البحر » وانقلبت مظاهر الحياة فى أوروبا واختفت من أسواقهم جميع السلع التى كانت تستورد من الشرق ، وكانت هذه بوادر استفزاز حقيقى لاستعادة الحس الرومانى بالتاريخ وغلبة الضرورة واتجاه هذا الاحساس بوجه خاص نحو التحدى الاسلامى ·

ويؤكد هذا تفسير ما تعنيه الحملات الصليبية تفسيرا سليما حيث لم تكن الا امتدادا لهذا الاحساس ورغبة فى تأكيد انتقال المبـادرة فى حركة التـاريخ اليهم ، ولكنهم اذ أدركوا أن مواجهة العـالم الاسـلامى عسكريا لم تتيسر لهم بعد ، حيث بدت الروح العسكرية للاسلام ما زالت على قدر كبير من الوضوح ، تراجعوا وظلوا متحفزين بشكل واضح يؤكد

ذلك أنهم عندما داهمهم التتار لم يكن همهم بالدرجة الأولى أن يصبحوا التتار بقدر أن يجعلوا هذه المحاولة فى خدمة مواجهتهم للتحدى الاسلامى، ولذا فقد نفذوا فكرة عنت للبابا وملك فرنسا حينها وهى تحويل التتار الى المسيحية واستبعداؤهم على الدولة العربية مؤازرة لهم فى مواجهتها • وبنفس الاحساس كانت الحماسة الشديدة للنقل عن الحضارة العربية فى كل ما يؤدى الى مظاهر السيطرة لتبدأ بشكل فعال محاولة تجميع قواهم ماديا • فكما يرى جيمس طومسون أن الريادة والكشف الأوروبيين فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانت حركة واسعة صدرت فى اعتماد كامل على أعمال الريادة والكشف والملاحة العربية ، وبالمثل كانت الحماسة فى الأخذ بالتقدم فى الرياضيات وباقى العلوم التى تتمشى وهذا الجانب، ثم اذ ننظر الى حركة البناء الاجتماعى الجديدة فنجد أنها جعلت لمفهوم (الحركة الانسانية) تأكيدا على الفردية بمعنى اجتماعى بحت ، يمثل امتدادا للجانب السابق على المستوى الاجتماعى حيث نشأ معه ما يسميه فرديناند سكيفل « عصر الرجال الأقوياء » على رأسهم الرأسماليون الأول « التجار المغامرون » وكان ذلك بداية لدفعة واسعة فى حركة الواقع الاجتماعى يتجسد معها نفس المعنى السابق •• وبنفس المعنى السابق أيضا نمت السياسة وأصبح العصر تدريجيا عصر السياسة والمؤامرات والأطماع •

ووصل الأمر بذلك الى أن بدا هذا التناقض المتحرك الذى دفعت اليه الحركة الاسلامية ، بدا ونداء الخارج أكثر قوة من نداء الداخل وتبعا لهذه الملابسات التى لا تنفى فى النهاية أننا ازاء واقع مفتوح ومع محاولة شكسبير نجد تحقيقا متكاملا للتجربة التراجيدية بوجه خاص تجعل منها نافذة على فترة عصيبة تنبىء بانحدار ما ، ليست فترته هو فقط وانما فترتنا نحن وموقفنا الراهن يتنبؤ قاس وهى أيضا تمثل أهمية خاصة بالنسبة لواقعنا العربى فى ارتباطه بالموقف الحضارى الراهن •

الفصل الرابع

« التجربة الشكسبيرية ومدخل الأزمة »

(١)

صفقة شكسبير فى موقف مفتوح

النظر الى حقيقة اليقظة فى مسرح عصر النهضة يوضح أننا بازاء موقف مفتوح لم يتشكل على نحو نهائى وتعتمل فيه أشواق غامضة ومتناقضة يمثلها ما أشرنا اليه • فالنهضة فى المسرح مبدئيا ارتبطت بحركة الاحياء وما أحدثته من رجوع الى التقاليد الكلاسيكية ـ كما عرفوها ـ ولكن هذا الرجوع بدا شكليا وغير مؤثر ، بل ومعوقا لتفاعل آخر ، هو ما تحقق فى المسرح حينها • فالتقاليد الكلاسيكية انما تفترض حالة من الثبات ، وهو عكس ما يميز الواقع كما نقول ، ولذا فان الواقع بغليانه رفض هذه التقاليد بما حققت أو رفضها وحقق شيئا آخر • فقد بدأت اليقظة بالمسرح الايطالى ثم الفرنسى ثم الاسبانى وانتهت الى المسرح الانجليزى لتصل الى هذه النتيجة •

فالمسرح الايطالى والفرنسى لم يثمرا شيئا ذا بال ولم يجدا أى امتداد حقيقى وفشلت بالفعل حركتها وذلك لانهما ارتبطا ارتباطا وثيقا بالتقاليد الكلاسية ، واذ ننتقل لاسبانيا نجد أن الأمر يختلف • فبقدر ما كان يتسم به بناء المسرح من حرية حيث بنى على نظام الفناء المكشوف بقدر ما كانت المسرحية تمثل هذا الانطلاق وتستند الى نفس الحيوية التى يتميز بها الواقع حولها فى هذا الوقت ، وكذلك نرى ثمرة واضحة وتفاعلا حقا • لقد أخرج لنا المسرح الاسبانى لوب دى فيجا وكالدرون ثم حشدا من ذوى المواهب استمروا بحركة المسرح فى تفاعل لفترة طويلة •

ثم أتت فى النهاية حركة المسرح الانجليزى وجمعت بين ما يمثله المسرح الايطالى والفرنسى من جهة والمسرح الاسبانى من جهة أخرى ، اتجاه نحو التقاليد الكلاسية واتجاه نحو الواقع المتوفر تمثله حركة

المسرح الشعبى ، ولقد دارت المعركة بين الطرفين ونال المسرح الشعبى من الهجوم قدرا بالغا من قبل أتباع الكلاسية ولكنه سرعان ما نمت حركة المسرح الشعبى وتنحى الاتجاه الكلاسى ، وحدثت عملية مد هائلة بطاقة من الكتاب الشباب بدأت واضحة بفتى فى الثانية والعشرين من عمره — روبرت جرين — وانتهت الى شكسبير وبهذا المعنى يبدو ثمة موقف مفتوح يجمع كافة العناصر التى أشرنا اليها ، يمثله وضع المسرح على هذا النحو ٠

شكسبير اذن خرج من هذه الحركة ، وهى ان قلنا انها النتاج الحقيقى لموقف مفتوح وغير محدد فلسنا نريد أن نصل الى أنه موقف يمكن أن ينتج مباشرة مسرحا تراجيديا ، انه فقط مسرح يعبر عن طبيعة الموقف ، ولكنه فى الواقع لا يجد من الموقف ما يساعد على تشكيل تجربة تراجيدية ٠ ان كفة الضرورة فيه راجحة كما نقول ولذا فان الموقف رغم قابليته للتفاعل فهو بشكل مبدئى لا يؤدى الى تجربة تراجيدية ، وانما يمكن أن يعكس فى حيوية ملامح التوتر القائم وملامح الخطورة كما يمكن أن نلاحظ فى انتاج مارلو ، لذلك فنحن لا نستطيع أن نقول ان شكسبير مجرد امتداد لحركة المسرح الشعبى وانما نقول ان هناك علاقة بينهما أقرب الى صفقة أراد أن يصل شكسبير معها الى تحقيق تجربة تراجيدية متحايلا على الموقف ٠

تلك على ما نعتقد هى الحقيقة التى على أساسها نرى المنطلق الذى بدأ به شكسبير تحقيق تراجيديا بأبعادها الكاملة وسط هذا وعلى أبواب عصرنا نحن وذلك مع تأكيد واضح لكل ما يمثله الموقف حينما يرجحان كفة الضرورة من خطر ٠٠ وهذا ما يعنى موضوعيا الاستمرار المحتوم لحركة التاريخ وجعل التناقض بين المطلب الشمولى وحركة الضرورة مجرد تناقض ثانوى ٠٠ ثم يسقط ذلك فى الخلفية العدمية فى نهاية الأمر كما سنوضح ٠

وباختصار نقول ان شكسبير قبل من المسرح الشعبى كل شىء — بالتقريب — ليخضع كل شىء بالتالى لتجاوز الموقف وتجسيد رؤياه التراجيدية ، والمنطوية على ملامح الموقف فى وقت واحد ، وما ينبىء به لنا ٠ وبالنظر الى ما قبله شكسبير بشكل أساسى من المسرح الشعبى ، وما قدمه ليتجاوز الواقع — ونعنى بذلك مبدئيا استعصاءه على قيام مواضعات تصل الجمهور بالرؤيا — فنحن نجد قبوله الميلودراما ثم الموضوعات ذات الاطار الروائى الفضفاض ، ثم مقتضيات المبنى المسرحى وأسلوب العرض فى تأثيرهما على النص المكتوب اننا نجده يخضع الجوانب الميلودرامية والاطار الروائى ليجعلهما جانبا من المواضعات التى تصله

بالجمهور ويحقق من خلالها الرؤيا التراجيدية ، وهو يخضعهما لصياغة محكمة كثيفة من الدراما ، ثم هما فى النهاية يخضعان عناصرهما لايقاع الرؤيا ، ثم يمتد حله لمشكلة المواضعات الى مبنى المسرح وطريقة العرض فيه ، فمبنى المسرح كان أقرب الى حانة وأما المنصة فقد كانت عبارة عن منصة مكشوفة ثم مسرح داخلى من جزأين علوى وسفلى وكلها تفتقد المناظر ، وهى تحمل بوضعها ذلك علاقة لامتناهية بينهما وبين المتفرج يقوم خيال المتفرج بالدور الايجابى فى هذه العلاقة ، كانت تتخذ مبدئيا نوعا من التجريد ، يمنحه خيال المتفرج الحياة .

فواجهة المسرح ترمز الى القلعة والعرش وقوس المنصر والمذبح والقبر ، ثم يمثل المسرح على نحو ما أشرنا العالم مصغرا فلم تكن تسميته بمسرح الكرة الأرضية The Globe مجرد اسم بل كانت تعنى هذه العلاقة ، والى جانب ارتباط هذه بالنص فى اشتماله على الميلودراما والاطار الروائى الذى يجد حرية فى الزمان والمكان ـ فان ثمة تأثيرا آخر وهو على طبيعة الشعر فالشعر هو الذى يقوم بمساندة المتفرج فى عمله التخيلى مع العرض ولذا فانه كان يتسم بنوع من الاستقلال والغنائية والتزويق البلاغى المصطنع ليؤدى دوره مضمونا وواضحا مع خيال المتفرج ، ويقبل شكسبير هذا كمواضعات ويتم الخلق لديه فى اطار هذا ولكن مع اخضاعه فى النهاية للدراما كما صاغها ولايقاع رؤياه ونسيجها ، ورغم أن الشعر لديه فى أكثر من عمل ظل يحمل نفس السمة البلاغية الا أنه أخضعه لتجربته الخاصة وجعله يتآزر مع باقى المقومات للتجسيد فى الوقت الذى يحظى بنفس المكانة التى يحظى بها فى المسرح الشعبى ويؤدى نفس المهمة للعرض .

واذ نشير الى خضوع هذا لمشكلة المواضعات فعلينا أن ندرك أنها تنطوى على دلالة أساسية . ان جوانب الميلودراما والاطار التاريخى بشكله الروائى وتفاصيله التى نراها بمسرح شكسبير ، انما تحمل دلالة على الواقع نفسه الذى يريد شكسبير أن يتجاوزه ، وتشير الى سطوته من جهة وشدة توتره التى ستتجلى من خلالها ثورية شكسبير من جهة أخرى ، لقد كان التحام الميلودراما والاطار الروائى التاريخى بتفاصيله فى الرؤيا التحاما حقيقيا وصادقا كما حققه شكسبير انما يعكس معنى جوهريا مع حل مشكلة المواضعات ؛ اذ هو دلالة صادقة فى ذاتها على جذب للخارج بخطورته الماثلة فى واقع عصره ، وبمعنى عام ايماء الى حركة متوازية بين الانسان والواقع . ولذا فما سنلاحظه من مستويات متعددة كل منها يحيل الى الآخر خلال بناء كثيف ومعقد انما نتج عن الجانبين معا حل مشكلة المواضعات بتلك الصفقة مع المسرح الشعبى فى الوقت نفسه ما يمثله ذلك

من احتضان أزمة الواقع غير المتوازن وغير المتسق بالنسبة لمطلب الانسان ويمكن أن يتمثـل ذلك فى مشكلة المواضعات بشـكل مباشر ، فيلست الميلودراما اذن وليس الاطار القصصى بتشعبه والتوائه وفظاظته وغرابته فى أكثر الأحيان الا وجها ــ وهو يبدو مباشرا أحيانا ــ لعالم الضرورة والقوة كما طرحه عصر النهضـة فى أحد جانبيه والذى أصبح الحركة الرئيسية تماما فيما بعد ٠

(٢)

الاختلاف الأساسى

ان ما نجده فى الحقيقة هو عدم اتساق بالفعل بين التجربة البشرية العامة فى تراجيديات شكسبير وبين الرؤيا التراجيدية كما يعرضها ــ وذلك قول حاسم فى أزمة الواقع ٠ اننا كما سنلاحظ فى المثال الذى سنسوقه عن التجسـيد الشكسبيرى والأزمة معا ، ان ثمة انفصـالا فى التجربة الانسانية بين وعى فردى وواقع انسانى عام ، بعكس ما نرى فى التجربة اليونانية حيث الرؤيا متصلة جذريا بالمجتمع والوضع فى مجمله ، وحيث البطل مجرد بؤرة للرؤيا ، واختلافه عن الآخرين ليس فى جوهر ارتباطهم جميعا ٠ لدى شكسبير نلحظ للوهلة الأولى الانفصال بين شخص واحد هو البطل وبين الجميع ، انه يتميز تميزا شديدا عن الآخرين وتحدده شدة بالغة فى المعاناة تفترق به عن الباقين تماما وبذلك يبدو البطل بمثابة عملية تجاوز للواقع من قبل شكسبير ولنا فيبدو هذا الافتراق هو المنطلق المبدئى نحو تحقيق تجربة الوعى التراجيدية وبدءا من هذا نجد أننا بازاء تجربة تتسم بعنف شديد وتعقد شديد ، فالالتحام يتخذ ضراوة صدورا عن هذا التفاوت ، وصدورا عنه أيضا نلمس أن معركة الشر ليست كما تبدو فى التراجيديا اليونانية لقاء طبيعيا بتجربة الانسـان الحتمية فى مأساويتها ــ فى الاطار الجديد للتجربة الانسانية ــ وتجاوزها ، بل انه لقاء عنيف يحمل فى ذاته شيئا من الغرابة ، ثم ان التفاوت نفسه يؤكد عليه بطريقة عنيفة ، فهو قد يبدأ ببطل أحمق أو شرير ــ عكس ذلك القدر من الجلال الذى يحيط أبطال التراجيديا اليونانية مبدئيا ودون تطرف ــ ثم هو يمضى لينتزع لهم ما يميزهم عن الآخرين بصوت مسموع وحدة خلال تجسيد الرؤيا ، وفى حالة من الادهاش لا نجد ما يماثلها فى التجربة اليونانية وبشكل عام نجد ان هذا التفاوت يؤدى الى مواجهتنا بثورية بالغة ، هى فى الحقيقة ثورية الرجل الذى يحس بشىء غير عادى حوله ، بل يحس بالخطر ٠

فالحقيقة الأوسع مما قلنا عن الصفقة بينه وبين المسرح الشعبى هى أن البدء لديه أساسه صفقة مع عصره نفسه فهو يحتضن واقعه المفتوح دون التعرض المباشر له ـ للسياسة وللفردية ، بمعناها المتصل بحركة التاريخ الذى مهد للثورة البرجوازية وللرأسمالية وملامح سطوة الضرورة بشكل عام ـ يحتضن واقعه هو ويتجاوزه ثائرا يشير خلال لجاج عظيم الى وجه لانسان مهدد بالغرق ٠٠ وكان هذا كله مبعثا لخصوبة بالغة لم تتيسر للتجربة اليونانية لأنها ثمرة جديدة للخطر ، وموقف ثائر ذو وعى هائل على أبواب عالم غامض مريب ٠

ونحن اذ نشير الى مثال للتجسيد التراجيدى لدى شكسبير فنحن نود أن نستخلص بشكل تلقائى شيئين ، أولهما التأكيد على الجوهر التراجيدى والافتراضات الأساسية التي طرحتها التجربة اليونانية وثانيهما تبين أزمة الواقع كما بدت أمام شكسبير تمهيدا لأن نراها كما تطورت وشكلت أزمة معلقة أمام الانسان والتراجيديا ثم اننا اذ نستفيض فى هذه المحاولة فلأنها فى النهاية لها صلة بواقعنا من بعض الجوانب على نحو ما سنصل ٠ واذ نختار هاملت هذا المثال ، فهو أوضح تجسيدا لذلك فيما نعتقد ، ثم هو أقرب الى أزمتنا مع التراجيديا بشكل غريب ثم لنلاحظ أننا سنلتقى به فعلا فى النهاية لدينا نحن فى واقعنا العربى الراهن ، خارج أزمة التراجيديا المعاصرة فى أوروبا كما سنوضحها ٠

وقبل أن نعرض لهاملت نود أن نشير الى امكانية نوع من الادراك التلقائى للجوهر التراجيدى لديه بعيدا عن الكثير مما أثير حول هذه النقطة نظريا ٠ فشكسبير أكثر من غيره قد أخضع لمفهوم « السقطة » والقدر والكثير مما قيل غيرها ـ مما طرحناه نحن جانبا ـ واذ تجد هذه التفسيرات كلها ما يساندها بشكل أو بآخر فى أعماله فهى أيضا تجد ما يفندها فى أعماله ، وثمة محاولة قام بها برادلى فند فيها هذه المحاولات كلها وببساطة وبشكل معقول ولكنه انتهى بعد ذلك الى أن المسألة يكتنفها الغموض الا فى ظل افتراضات أخلاقية ميتافيزيقية مسبقة ، وهذا كله انما يعود بنا الى الجوهر التراجيدى كما سنوضحه ، وهو ما يدعونا أيضا الى أن نشير الى حالة من الادراك المباشر قبل أن نعرض بالتحليل لهذا الجوهر كما يتأكد بجلاء مع الافتراضات الأساسية لدى شكسبير ٠ وكل منا عندما يتاح له أن يتمثل كل من مكبث وعطيل وهاملت باعتبار كل منها بؤرة رؤيا ، سنجد مبدئيا ودون أن نكون مخطئين أنه ـ يواجهوننا وأحدهم مجرد وغد والآخر أحمق والثالث متهافت ولكننا اذ نمضى مع كل منهم فى رحلته كاملة فسنجد أن هذه التفرقة بينهم تبدأ فى التلاشى ٠ ونبدأ ندرك مكبث على أنه أكثر من كونه مجرد وغد ، انه يبدو وبعدما نمضى معه محتضنا للشر احتضانا كليا يسعى ليؤكده كحقيقة كاملة وكمعنى ويبدو عطيل

أكثر من مجرد أحمق ، اذ أنه انما يواجه العالم بأسطورة عن الحب وأسطورة عن الحرب ولا يقبل سواهما ملجأ للحرية وللقيمة رغم أن العالم دون ذلك . ويبدو هاملت أكثر من مجرد متهافت وأن ما به يبدو مصدره مختلفا كما سنوضح ، وبمزيد من الاقتراب معهم في رحلتهم ندرك أن ثلاثتهم يواجهون شقاقا مع العالم على مستوى الجوهر ٠٠ انه وجود مكثف ، تجسدت مع معاناته الشديدة ملامح الوعى فى جوهره ومطلبه الأولى ، ونحن معهم فى معاناتهم نواجه تحديدا أساسيا مفتوحا ، هو هذا الشقاق مع العالم ، فالشـقاق اذ لاح منذ البداية كما واجهه هاملت أو تفجر بعد التحام بالعالم كما لدى مكبث وعطيل فهو مفتوح بالمعنى الذى يكمن فى الوعى ، أى أننا نجدهم يرفضون أى حل جزئى له ، يرفضون نسـبية الأمور فى العالم حولهم وينزعون لموقف كلى حتى ولو كان تأكيد الشر كحقيقة غير متناقضة ولكنها كما أدرك مكبث متناقضة ولذا كان عليه أن يتحطم ويظل التحدى مفتوحا يحتم المأساة ٠ يمثل ما أدى التناقض فى مواجهة الشر مع الآخرين الى نفس الحتمية ، ونحن نجد أن ثلاثتهم يخوضون رحلتهم من خلال عالم عار كما أظهرت تراجيديا أوديب ــ الأرضية الأساسية للتجربة الانسانية ــ عالم عار يطرح عليهم مشكلة حريتهم ومعنى وجودهم ومقوماته ٠٠ دونما سند ، ولذا فلم يكن العالم عصى الملامح ــ على هاملت وحده ، انما هذا ما يبدو محيطا بمكبث وعطيل وأساسا لمعاناتهما وأزمتهما ، وأساسا فى نزالهم جميعا مع الشر ، فلسنا نجد فى موقفهم أى جوانب تقريرية لا شىء محدد سابقا ولا شىء محدد أمامهم حركتهم فى اتجاه مجهول ، وهم بذلك امكانة غير متحققة ــ الانسان نفسه وبالفعل ــ امكانية مبهمة مثل ابهام العالم الذى يواجه وعيهم وارادتهم ، وازاء هذا لا نجد منهم الا اصرارا على مواصلة المرحلة دونما مهادنة أو ارتماء فيما هو دون مستوى الشقاق ٠٠ رغم الظلمة فهاملت يصر على أن يكون الفعل الذى يتخذه مرادفا لوضوح كامل من العالم تؤكد حريته معه ويسـتند الى قيمة ومعنى لكل شىء ، وعطيل لا يرضى بديلا عن الحياة بغير أساطيره النقية عن الحياة ٠٠ ومكبث قبل الشر حقيقة سوية مكتملة تعطى معنى ــ محددا مطلقا غير متناقض ــ لعلاقة الانسان بالعالم ومع التناقض الذى يواجههم جميعا ٠٠ التناقض الذى لا يحل ، يبدو فى النهاية أن الشىء الأقرب الينا تماما هو ما يجمع ثلاثتهم ويجمعنا حولهم ٠ فى تجربتهم ــ انهم فى منطقة واحدة كثيفة فى أعماقها نواجه بالنسيج الثورى للانسان نزوعه للمفارقة فى اتجاه مجهول أبدا فيه مأساته ، حيث تبدو محاولة الانسان ممجدة ويبدو الأمر معركة أشرف ما فيها هزيمة الانسـان وحيث تضىء الفجيعة بالبعد المصيرى ، وجلال المعاناة ٠ ولنحاول الآن أن نتبين بشكل محدد من داخل التجربة هذا الجوهر كما يتبدى لنا مع تتبع الافتراضات الأسـاسية فى التجسيد التراجيـدى ــ خلال مسرحية هاملت ٠ وذلك بتجسيد ووضـوح كاملين

لم يتوافرا فى تتبعنا للبداية لدى اليونان وان كان الأمر فى اطار نفس الافتراضات الأساسية التى طرحتها التجربة اليونانية ، ولسوف تحقق لنا المحاولة أكثر من هدف على أية حال ٠

(٣)

هاملت « أ »

ان النسيج الجدلى لحدث رؤيا هاملت التراجيدية يتمثل فى مستوى أولى للصراع ، يبدو فى القصة نفسها ، فالقصة تحدد طرفى الصراع على أنهما هاملت والملك ، والقصة تتخذ حركة روائية واضحة لهذا الصراع يمكن أن نتتبعها فى خطوط بارزة ٠ فهاملت أمير الدانمارك مكلف من قبل شبح أبيه الملك ، بالثأر من عمه الذى غدر بأبيه وقتله واستولى على عرشه وزوجته ، وبعدما يكشف الشبح لهاملت عن هذه الخيانة ويطالب بالثأر يبدأ الصراع على هذا المستوى ــ فهاملت يتظاهر بالجنون من جراء فشله فى حب أوفيليا ، وينجح فى التغرير بجاسوس الملك بولونيوس ، ولكن الطرف الآخر فى الصراع ــ الملك ــ يرتاب فى تعليل بولونيوس ويرسل الى هاملت صـديقيه القديمين روزنكراتس وجيلد شترن ، ولكن هاملت يخيب أملهما فى كشف حالته ، ويبدأ فى تدبير حيلة تعرى الملك ، تلك هى تكليف مجموعة من الممثلين حضروا الى القصر باعداد مسرحية تعرض خيانة مشابهة لخيانة الملك ، ولكن قبـل التمثيلية يكتشف الملك وهو يتصنت على هاملت فى حديثه الى أوفيليا أن الحب ليس سبب تغيره ، ويتشكك أكثر فى عدائه له ويعقد العزم على ارساله الى انجلترا ثم يأتى منظر التمثيلية لكى يحقق انتصارا لهاملت هذه المرة اذ يكشف الملك عن نفسـه دون وعى ، وتتيح فرصـة لانتصار نهائى اذ تتاح لهاملت لحظة لقتل الملك وذلك بعد منظر التمثيلية مباشرة ، ولكنا نجد هاملت يحجم عن قتله وهو يراه يصلى ، ثم ترجح كفة الملك أكثر ، اذ تتاح الفرصة أمامه بعد ذلك مباشرة كى يحقق رغبته فى ابعاد هاملت عن المملكة وذلك حين يقتل هاملت بولونيوس عميل الملك ــ عن غير عمد ــ وهو يتجسس عليه فى حديثه مع أمه ــ ويرسل هاملت فعلا الى انجلترا مع صديقيه ، ومعهما خطاب فيه توصية بقتله ولكن سرعان ما ترجح كفة هاملت ثانية ، فهو يكتشف الأمر ويودى بحياة المبعوثين ويعود الى الدانمارك ، وتكون أوفيليا قد جنت وانتحرت بعد مقتل أبيها بولونيوس ويكون أخوها لايرتس آخذا فى انتظار هاملت للانتقام ، وذلك بعدما هيأه لذلك الملك عندما عرف بنجاة هاملت بل وتراه يدبر مؤامرة مع لايرتس هذا للقضاء على هاملت

دون متاعب ، ويمضى الصراع حتى النهاية ليقضى على طرفيه معا الى جانب الأم ولايرتس ٠

هذا هو المستوى الأولى للحدث ولكى ندرك ما يحيل اليه فتلك هى الرؤيا ، وهذا هو الالتحام الحميم بين كافة المقومات فى التجربة ، ولنتتبع ذلك بأكبر قدر ممكن من الارتباط ـ بكافة المقومات ، واذا نتابع الأمر فى اطار الافتراضات ـ الأساسية والجوهرية عن التراجيديا كما طرحتها التجربة اليونانية وذلك بدءا مما يميز التجربة الشكسبيرية هنا أساسا وهو الانفصال بين البطل وباقى الشخصيات الانسانية فى عالم الرؤيا . تبعا لما أشرنا ، ولذلك نبدأ بالنظر وبشكل واسع الى هاملت نفسه من جهة ثم باقى الشخصيات منتقلين الى كافة الافتراضات ٠

حينما حاول برادلى أن يستخلص السمات الداخلية لشكسبير نفسه ومدى اتساع رقعة تجاوبه مع الواقع والطبيعة فى علاقته العادية بهما فانه لا يجد سوى هاملت مقياسا لشكسبير ، ولكن ليس هاملت التراجيديا ٠٠ انه بالقدر الغالب لهاملت ما قبل التراجيديا ولذا يتحدث عنه على هذا الأساس مستخلصا بشكل دقيق هذه السمات التى كانت تميز هاملت فى صلته بالواقع قبل أن يخوض رحلته معنا ، تلك السمات التى استخلصها من العمل نفسه والتى مازالت ممتدة بشكل مختلف فى الرحلة ٠٠ يقول :

« كان حقا مخلصا وذا طبيعة صريحة حرة ودمث الأخلاق متواضعا ولكنه لم يكن يتوانى فى ابداء الاستياء من النميمة أو الايذاء كما كان ذا مزاج حاد ولكنه غير سوداوى ، وكان المحب لصديقه والى جانب ذلك نتذكر طربه الشاعرى بجلال الأرض والفضاء وبمواهب الانسان العجيبة وميله الشديد الودود نحو كل ما هو نبيل أو جميل فى الطبيعة البشرية ، وميله الى أن يحلم ويعيش فى دنيا الخيال وتعرضه للانفعال الشـديد المفاجىء ، واعجابه بالناس الذين يمتزج معدنهم وحكمهم على الأشياء أحسن امتزاج ، وتأثير تجرد من الغرور تأثيرا طاغيا عليه ، وحزنه وعنفه وحدته وتهكمه ٠٠ كل هذا وأكثر منه ٠٠ كحساسيته الشديدة نحو الواجب وشوقه الى الاستجابة اليه وأكثر من ذلك الخلال الصغيرة ، مثل التجائه الى الموسيقى لتهدئة ثائرته ، أو شعوره من ناحية بأن الفلاح لا ينبغى له أن يمشى خلف نديم الملك مباشرة ومن ناحية أخرى بأن النديم مرتع خصب للقـذارة ٠٠ » ٠

اننا باختصار أمام طبيعة غير فاسدة ٠ استعداد للنقاء يقوم على تحرر من أى ضغط ـ وهو نفى الافتراض المجرد الذى تعنيه بداية جديدة للانسان فى عصر النهضة ـ واذ نجد أن هاملت بوصفه أميرا قد أتيح له أن يحتفظ لفترة طويلة بهذا الاستعداد بحيث لم يكن ثمة دافع ليلتحم بالواقع ، الى

أن يموت أبوه ـ اذ نرى ذلك فنحن نسمع بالفعل على لسان أوفيليا حديثا يوضح أنه بهذا الاستعداد ودون وقوعه تحت أى ضغط من الواقع حوله يتاح له أن يقيم علاقة طيبة مع العالم والآخرين ، بحيث تعنى هذه العلاقة نظاما للعالم فى عينيه ، نظاما له مقوماته وله وبالتالى معناه وبالتالى أيضا تتاح معه فرصة حقيقية ما تعنيه الحرية فى ارتباط ـ تحقيقها بالقيم والمعنى ٠ تقول أوفيليا حين تسمع هاملت يلعن الحب والمرأة فيما يشبه الجنـــون : ـ

« أى عقل نبيل هذا الذى سقط٠٠ان له من النبل عينيه ومن الجندى سيفه ومن العالم لسانه ٠ مطمح الدولة اليانعة وزهرتها ومرآة الذوق وتمثال الأناقة ومحط جميع الأنظار ٠٠ قد سقط وتحطم » ٠٠

هذا هو هاملت ما قبل التراجيديا ٠ وعلى هذا النحو يواجه بعد موت أبيه بموقف غريب من أمه ٠٠ تلك التى كانت متعلقة بأبيه أيما تعلق ، وفية له ٠٠ لم ينقض شهر واحد واذا بها تزوجت العم وهو رجل لا يكن له احتراما ، ولا يبدو من وراء هذا الزواج سوى رغبة بهيمية غليظة ٠٠ ان الأمر يبدو مرعبا لمثله ، انه يتعدى حدود اتساقه مع العالم ٠ بذلك يبدو لنا نوعا من الصدام قد بدأ بين صورة العالم كما تبدو فيما سلف ـ حب أمه لأبيه ووفائها ومكانتها من نفسه كان وجها لهذه الصورة وأمرا واضحا يعتمده باطمئنان ـ وصورة العالم كما بدأت تلوح على نحو مغاير ـ أمه فى هذا الموقف ٠٠ فهل يبدو صـدى ذلك لديه مجرد الغضـب أو النزوع ؟ ٠٠ ان ما يبدو ويكشف عن خطورة فيما يمكن أن يترتب عليه أى صدام بين هاملت والعالم ، اننا نلمح استعدادا لتصدع كلى وليس أقل من ذلك ، اننا نجد منه فى هذا الموقف حنينا الى الموت ومباشرة ٠

« ليت هذا الجسد الصلب يذوب ٠٠
فيسيل ويستحيل الى ندى

بل ليت الآله السرمدى لم يجعل شريعته تحرم الانتحار

يا لله من تقاليد هذا العالم جميعا ٠٠

كم تبدو لى مضجرة ٠٠ متبذلة ٠٠ تافهة ٠٠ عديمة الجدوى قبحا لها ثم قبحا ، ان هى الا حديقة لم تنق أشـواكها ينمو فيها النبات مع الشـــوك ٠٠

ولكن لا يستشرى فيها الا القبيح والضار ٠٠ » ٠

الصورة كما يبدو تنسحب على علاقته المتماسكة بالعالم ككل ، وتأكيد أن هذه الكلية جوهر فى ممارسته وجوده ، وفى هذه الحالة يتلقى الصدمة الحقيقية التى تهيل العالم تماما فى حالة من ركام ـ يأتيه شبح أبيه

ويحدثه أن أمه زانية ٠٠ ان عمه قاتله ٠٠ وعرش الدانمارك اذن تلفه الجريمة ، وكل ما يجـرى حـوله فى الدانمارك انما يستند أساسا الى خديعة قذرة ٠٠

وهنا لا نسمع وعيدا ولا تهديدا بالثأر ــ رغم أنه يقول كلمات تعنى هذا أمام أبيه ــ وانما نسمع من خلال موقفه ككل هنا صدى مروعا لانهيار داخلى كامل ، حيث يبدو للعالم وقد سقط فى هوة عميقة مظلمة ٠٠ لقد انتهى وفاقه مع العالم واختفت ملامحه تماما أمام عينه ، وعليه ان يعيد رؤيته من جديد ، اذا ما أراد الرؤية ٠ ذلك أن ما نراه ليس مجرد شك فى أمه ٠٠ بل نفحة من الشك انسحبت على كل ما هو كائن وكل ما كان ، وبدا العالم فى حاجة الى بناء من جديد ٠٠ وذلك منطلق الرحلة مع الظلام والكون الملغز ، وكما يتكشف لنا مع عذابات هاملت ٠٠

وهنا ٠٠ هنا وفى نفس اللحظة التى يتهدم فيها العالم تلقى على عاتقه تبعة اتخاذ فعل ٠ القصاص أو العدل ؟ فماذا يعنى القصاص الآن والعالم قد اختفى بنيانه ونظامه ومعناه ؟ أن يتخذ فعلا ما فهو أن يستند الى معيار للخير والشر يحددان ملامح العالم ــ ولكن الارتطام أودى بملامح العالم وعليه أن يعيد رؤيته من البداية تماما ٠٠ أن يعيد البناء من ركام ، أن يعيد النور الى ظلمة شاملة سقطت على العالم أو سقط فيها ، فازاء هذا العالم الذى هبط فى هاوية من الشك بلا قرار ــ حيث نتعمق ذلك كلما توغلنا مع هاملت ــ ازاءه يبدو كل فعل وكل حقيقة موضع تساؤل وحيرة شديدين ، والشر مبهم والخير لا ملامح له ولا فاصل ولا ادانة ٠

ان ما يحتاجه اذن قبل أى شىء هو أن يستعيد نظاما للعالم ومقياسا لما يبدو شرا وما يجب أن يكون الخير ، ولكن تلك عملية بناء مستحيلة استحالة اتخاذ فعل على أساس ، فهنا علاقة جدلية بين اتخاذ الفعل وبين عملية بناء العالم ، كل منهما يؤكد استحالة الآخر ٠ اننا نجد هنا بديلا عن منطق الأسطورة الذى حدد لنا مبدئيا الطبيعة الجدلية لدور الفكر فى الرؤيا ولايقاع والجوهر التراجيدى عامة كما بدا ذلك فى المحاولة اليونانية، هذا البديل هو افتقاد المنطق السببى ، فهو الذى يقيم هذه العلاقة بين حتمية أن يتخذ فعلا وهو القصاص وبين حتمية أن يقيم نظاما واضحا للعالم يستند اليه فى هذا الفعل ، وقياسا على الوضع اليونانى فهى تلك العدالة المستحيلة ازاء الشر دون تحديد ٠٠ دون مصدر ، ودون ادانة محدودة وحيال معيار مفقود لأى شىء ٠

هل قتـل الملك أو قتـل أمه هو الرد الحقيقى على الموقف ؟ ان ما يواجهه هاملت وما يواجهنا به هو عالم افتقد المنطق ، عالم تشمل كل دقائقه حالة تأرجح دائمة ، وهو مطالب فى مثل هذا العالم أن يحدد طبيعة

الفعل الذى يجب أن يتخذه وقبل ذلك عليه أن يحصل على ادانة واضحة لمن يستحق الادانة ·· ان الشيء الواضح هو الاحساس بوطأة ثقيلة هائلة للشر ، وما الذى بعد ذلك واضح ؟ وحين يضع نفسه مسئولا ازاء هذا الشر الذى تفخر حوله فى الأرض ـ والسماء فأى مسئولية هى ؟ وأى فعل يمكن أن يكون مرادفا لهذه المسئولية ؟

ان هاملت كما سنرى يؤكد لنا الطبيعة الجدلية المفتوحة للتجربة الانسانية ولدور الفكر فيها ، بتجريدها أمامنا من المنطق ووضعها متأرجحة أمام الشر يعصف بها فى الوقت الذى أخذ يعصف به معها ·

ان هاملت فى الحقيقة يرتد مع بداية الموقف الى أصل الوعى الذى لا يعرف الا التوتر بين ما هو كائن ـ ويتمثل فيه الاظلام والنقص والعجز ـ وبين النزوع لمخرج مجهول هو المقياس المفقود أبدا ·

وهاملت لا يطرح على نفسه السؤال كما نطرحه نحن ، ان الشيء الأساسى أن التناقض متلاحم داخله تلاحما كاملا ، وكما نشير بالنسبة لنجوهر التراجيدى وتجربة الوعى فان المعاناة تستند الى النسيج الشامل للوجود ، والبعد الفكرى ملتحم بالتجربة الفنية أيضا بهذا المعنى ، فليس الأمر بالنسبة لهاملت قضية فكرية مطروحة عليه كما صورت بالفعل بعض المحاولات النقدية ولذلك فان السيل الهائل من الفكر ليس فى ذاته بل هو وجه للمعاناة والتلاحم عضوى بين التناقض ، ونحن نسمعه بالفعل يتساءل فى منتصف المسرحية تقريبا وفى مواضع غيرها ـ يتساءل بصدق لماذا يحجم عن الثأر وما الذى يمنعه ·

« لست أدرى لماذا ما زلت حيا لأقول هذا الأمر يجب فعله ·· ولدى الحافز والارادة والقوة والوسيلة ·· » ·

وهو لا يدرى فعلا ، وتبعا لهذا التلاحم تتابع حركة هاملت مع الموقف ، وهى حركة التناقض الأساسى المشار اليه ·

فمشهد الجنون ـ مع أوفيليا ـ والذى حقق فيه نجاحا على المستوى الأولى للصراع ـ وذلك أنه غرر بهم ـ هذا المشهد نجده منطويا على التناقض ويمضى به ، نعنى استحالة الفعل والالتزام به · لقد سبق ذلك موقف أوفيليا منه ورفضها خطاباته أو مقابلته ، وهى بذلك تدخل دائرة الشك الواسعة · وهى داخلها على أية حال مع صدمته الأساسية وضمن كل شيء ـ ليس كامرأة مثل أمه وانما قبل ذلك باعتبارها ملمحا أساسيا من ملامح عالمه القديم الثابت · ولكن موقفها منه جعل وجودها فى دائرة الشك ذا سمة خاصة محددة تتطلب منه ردا ـ نفى التناقض الأساسى ـ

فمشهد الجنون معها منطو على نفس التناقض ، وليس جنونه اصطناعا كله ، انه ينطوى على قدر كبير غير محدد من الانفعال الحق يشير لنا الى رغبة اليمة فى أن يحدد موقفا ٠٠ أوفيليا القديمة ، أم أوفيليا أمه ، ثم الذى فعلته ٠٠ وهو امتزاج به صدى التصدع الأساسى وتشكله أصلا نفحة الشك المطلق الذى يستحيل معه موقف حيالها وحيال الأزمة ٠ ولكنه فى الوقت نفسه انما يمضى بما يحققه فى هذا الموقف نحو التزامه بعمل ، وبمعنى آخر ينطوى نفس الموقف الذى يكشف التصدع عن ارادة اتخاذ موقف ، وهو يسعى خطوة نحو تحقيق الفعل ، ويقف وراء ذلك فى نفس الموقف تجسيد استحالة هذا الفعل كما يبدو من طبيعة علاقته بأوفيليا هنا ٠

ونفس الشىء ازاء صديقيه القديمين اللذين أرسلهما الملك لاستكناه سره ٠ انه يؤدى دوره فى خداعهما محققا بذلك نجاحا فى صراعه مع الملك وفى الوقت نفسه يسلب هذا النجاح معناه ، فعملية الخداع لهما هى نفسها انفعال صادق يستعيد به معهما عالمه القديم المتوافق فى مواجهة الحاضر ٠

وفى الوقت الذى وجد فيه مشهد التمثيلية التى تحكى خيانة مشابهة لخيانة الملك ــ كى يكشف بوضوح ــ فى الوقت نفسه الذى سيتحقق فيه هذا نجده يفكر فى الموت بما يسلب النتيجة مهما كان وضوحها أى معنى أو قيمة ٠٠ انه يتساءل ان كان الموت حلا لهذا الغموض ، ثم ينتهى الى أن الموت نفسه وما بعد الموت موضع شك ، انه بذلك كله يلقى ظل الشك مبدئيا على الحدث الذى ينتظره قبل أن يحدث ، وهو مبادرة واضحة لنقض النتيجة مهما كانت ، وكشف لتلاحم هذا التناقض فى حركته ٠

وبعد مشهد التمثيلية ونجاحه وتكشف الملك بجلاء ، يقع تحت يده جاثيا كالتائب ، ولكنه لا يقتله ٠٠ فلماذا لم يقتله ؟

ذلك ٠ وبالاضافة الى التمهيد السابق ــ أن مشهد التمثيلية نفسه والذى حقق هذا النجاح ، كان متضمنا احباط هذا النجاح ، متضمنا قضية الشك المطلق والظلام ومعها ارادة الفعل المبهم ٠ ان مشهد التمثيلية يحقق كشف الملك وعقم هذا الكشف بطريقة فذة بالنسبة لهاملت وكامتداد لحركته الداخلية ــ ثم لنا نحن النظارة وتلك قمة التلاحم للتناقض ٠

فمجموعة الممثلين الذين أتى بهم هاملت يمثلون ، أى ليسوا هم الأشخاص ــ تقمص كاذب ٠٠ زيف ــ ونلاحظ أن هاملت يشير الى هذه الخاصية بالنسبة للممثلين قبل المشهد بنفسه بشكل عكسى ٠ ثم نجد الملك الذى يتفرج عليهم يؤدى دورا هو الآخر ٠ احالته الى زيف آخر ،

وحاشية الملك المحيطة به تتفرج على ذلك وعلى الملك وتقوم بدور آخر ، ثم هاملت متفرج عليهم جميعا ويؤدى أيضا دورا ويمثل بارادة واضحة . هنا وكما لاحظ الكثيرون عن حالة المسرحية داخل المسرحية هذه ــ هنا نجد احالة الى زيف دونما نهاية ، حيث اننا نحن النظارة أيضا نقوم بدور ويسقط موقفنا أيضا داخل هذه الاحالة ونصبح مع الجميع موضع تساؤل . فالمشهد الذى يحقق النجاح يتضمن نفس الاحباط ، الغموض اللامحدود المحيط بالموقف ، ولذا فنحن نرى أن ما يسبق هذا المشهد هو التفكير فى الموت ، ولذا نرى ما يلحقه هو الاحجام عن قتل الملك رغم كشفه ، فأين تبدأ الحقيقة كى يدان هذا الملك أو لا يدان ؟

أين يبدأ الزيف .. أين يبدأ الصدق وأين ينتهى التمثيل ؟ هل تيسر لهاملت هذه الأزمة أن يقتل كلوديوس ، وهل لنا أن ننزعج لأنه لم يقتله بعدما آقحمنا نحن ــ بوصفنا مشاهدين ــ فى الدائرة المحيرة ؟ لقد كانت الظروف مواتية تماما لقتل الملك ان كانت المشكلة قتله ، ولكن المشكلة أن ادانته ضائعة وسط التيه الذى دخله هاملت ..

وهنا يتخذ الحدث اتجاها واضحا لنقل التناقض على مستوى أشد فى الخطورة .. فمنذ هذه اللحظة التى ترك فيها هاملت الملك دون أن يقتله يبدأ فى الوضوح لنا ما تدفع اليه حركة هذا التناقض..انه اقتحام حركة الشر لهاملت نفسه ومحاولته أمامها ، وعلى هذا النحو المغلق ، فاحجامه لا يمكن أن يبقى مجرد احجام اذ انه يؤدى الى المشاركة والتجسيد لعالم الشر فى حركته وانطلاقتها المحيطة بالجميع . ان اتخاذ الفعل دونما سند يبدو شرا لهاملت ، ولكن عدم اتخاذ الفعل والوقوف على هذا النحو هو أيضا يؤدى الى نفس الشر ، ولكن فى حالة من الكشف المتسع لرقعته وحركته فى اتصالها بأزمة الحرية والقيم والمعنى كما يطرحها الوعى الانسانى فى هذا الالتحام وبشكلها الحقيقى . فبقدر ما يمثل الجانب السابق هذا التوتر المحتوم فى الوعى ، بقدر ما تمثل حركة الحدث فيما يلى هذا التوتر محتضنا قضية الحرية والقيم والمعنى كما تكشف عنها معركة الشر ، وكما تكشف عنها مشاركة هاملت فى الشر حيث أراد أن يجد له ردا . فالفعل الذى يريد هاملت أن يحدده سندا له انما يعنى قيما للعالم والاقرار بمعنى ما للحياة ، وفى ظل ذلك يحقق هاملت حريته والتى ليستسوى هذا التوافق بين ارادة الفعل وقابلية العالم لهذا الفعل ، وكما قلنا فمع الاصطدام يتبين هاملت زيف الاتساق القديم بينه وبين العالم وبذلك يفقد حريته ، ومع احتضان الوعى للتناقض والتوتر المشار اليه يواجه بمهمة تحقيق حريته - من هذا التناقض بين صورة العالم كما كان يراه وبين حالته الراهنة ــ

الركام والظلمة ـ يتحتم عليه أن يعيد بناءه كاملا ، وذلك يعنى طرح مشكلة القيم بعنف ٠٠

ما معيار أى شيء ٠ هذا عذابه ، وتلك هى الصخرة التى يتحطم عليها أى معنى للحرية ، وفى عملية التوتر المستمر بين حدى التناقض الذى لا يحل تتمزق امكانية هذه الحرية ٠ وبمعنى آخر فى هذا التوتر ٠٠ ضرورة الفعل واستحالته يسقط فى حمأة الشر نفسه ويصبح جانبا فى حركته دون ارادة وكنتيجة لهذا التوتر المعلق أمام عالم متحرك نسيجه الشـــر ٠

فما هذا النسيج للشر الذى أصبح هاملت جانبا منه ؟

ان محور المشاركة فى هذا الشر هو نفس محور التوتر ٠ الغموض ٠

يقول الناقد (مينا درماك) عن عالم هاملت : « انه عالم تظلله حالة استفهام شاملة ، حيث الغموض هو جزء لا يتجزأ من كيانه » والغموض حقيقة جزء لا يتجزأ من الرؤيا فهو اذ يبدو محورا للتوتر ، وكما يقول تلك الحالة من الاستفهام التى تظلل العمل ٠ فهو محور نسيج الشر كما يتبدى حول هاملت وكما شارك فيه ، المنطلق والخلفية الأساسية التى يتخذها الشر فى كل مظاهره وتستحيل محاولة تجاوزه وتخفق ، وعلى هذا ــ كما سيتضح بالنســبة لايقاع حركة باقى الشخصيات والحدث والشعر ــ فان هاملت يبدأ مشاركته فى الشر من نفس الايقاع ٠

ان هاملت بطبيعته التى التبست عليه ــ حيث يلتحم التناقض داخله التحاما كاملا ويصبح ترسا فى عجلة الشر ، وحيث يبدو ادعاء الجنون ليس مجرد ادعاء بحتا وانما ينطوى على قدر مبهم من الحقيقة ٠٠ وبشكل عام حيث لا يعرف لم يحجم ولم يقدم وتتوقف ارادته أمام واقع يغمر كل شيء فى حركته ــ هاملت هذا نراه يصبح جانبا فى سقم شامل بالدانمارك ٠٠ أو بالعــالم ٠

ان هاملت يخاطب أمه عندما تطالبه بالكف عن حزنه الشديد بأنها ليست التنهدات ولا الدموع ولا غضون الهم ، تملأ وجه المرء ٠٠ بكافية وحدها للدلالة « فهذه ولا شك مظاهر لأنها أفعال ٠٠ أما أنا ففى نفسى ما يعجز عنه كل مظهر ٠٠ وهذه ليست سوى زينة الحزن » انه يرفض منذ البداية الالتباس بين المظهر والحقيقة ، وهو محور محنته وهو أيضا ما يتخفى الشر وراءه ٠٠ يرفض ذلك منذ البداية لكن طبيعتــه سرعان ما تصبح التباسا ، انه يمثل ويخادع ، يمثل على أوفيليا ويمثل على صديقيه ويمثل على البلاط بأكمله ، وفى الوقت الذى يمثل فيه فهو لا يدرى أين

الحدود فى نفسه بين تمثيله وصدق انفعاله بين ما يريد من تمثيله هذا وما لا يريد ··

انه يحس بطبيعته وقد فسدت بالفعل ، انه فى اللحظة التى يقف فيها ليدخل فى روع أوفيليا أنه جن ــ تبعا لخطته ــ فما يجد من نفسه الا هياجا تنز معه صديدا ويظل يطعنها بوحشية تؤلمنا أقصى الألم ، كما تؤلمه هو نفسه ، اذ يصيح بها فى عجز مع نهاية الموقف « اذهبى الى دير وترهبى » حيرة هائلة تعصف به ، خاصة والشر قد بدا فجأة يزحف داخله هو نفسه ، فلم يكن هذا ما يريده بالضبط معها ، مثلما أن رغبته فى التغرير بهم لا تستند الى نية واضحة محددة ، انه بايجاز مسلك عابث · اذ يتأكد معه موقفه الحرج فهو يجعل منه ــ من هاملت ــ امتدادا للواقع المربك بشروره المبهمة ، وفى الوقت ذاته هو يدفع بالتصدع الى كيان أوفيليا دون علم واضح منه · وحين تردد أوفيليا بعدها « أى عقل نبيل هذا الذى سقط » فاننا فى الحقيقة لا نسخر من قولها بل نجد صدى لهذا فى نفوسنا ·· ثمة شىء شرير لاح واضحا فيما فعل هاملت ، هذا لا جدال فيه وحين يردد بولونيوس « ان البشر يلوثون بعض التلوث بالاستعمال » فهو قول سابق بالنسبة لعالم المسرحية بأكملها وهو بالتالى انما يساعد على تركيز وعينا مع أزمة هاملت وحده ، ومثل هذا القول يبدو أنه يعنيه ويؤكد على هذا الجانب ، فهو وحده هو من بدأنا معه حين كان مطلبه النقاء ازاء عالم يتكشف عن تلوث مسبق ، وتلوث هاملت هو نتاج جدلى ·

اننا نسمع الملك فى حديثه الى لايرتس ــ يعرض حقيقة مفزعة تواجه الارادة الانسانية حين تقول :

« ان ما ينبغى فعله ، يجب أن نفعله عندما نبغى فعله
لان نبغى هذه تتغير
ويعتورها النقص والتسويف بقدر
ما هنالك من ألسن وأيد وصدف ·
وعندها تصبح يجب هذه أشبه بآهة المتلاف
التى تؤلم فى الوقت الذى تروح فيه عن النفس »

عندما نسمع ذلك فكأنما الملك يسخر بهاملت ــ رغم انه لم يكن يعنى ذلك بالطبع ــ فهذه الخاصية المؤلمة بالنسبة للارادة الانسانية ، قد جسدها هاملت بالفعل خلال توتره بين الفعل واستعصائه منذ أخذ على نفسه عهدا بالثأر ، وجعلها تخيم على الرؤيا كجانب من الغموض ومظهرا للشر ·

ومشهد التمثيلية يكثف هذه الخاصية على نحو واضح ـ حول موقف هملت ، مرتبطا فى ذلك بحركه الحدث وباقى العناصر ، فحين يحادث الملك ـ ملك التمثيلية ـ زوجته بعدما تخبره جادة وصادقة بحبها الذى لن يموت أبدا ، يخبرها زوجها أن النية قد تكون صادقه ولكنها مرهونة بالذاكرة ، والذاكرة تزول ‥ ومرهونة بشدة العاطفة والعاطفة تزول ‥ وصروف الدهر تتغير ومعها تتغير ، والذى يحدث فى التمثيلية ان الملك بعد ما يموت ترتبط الملكه مباشرة بمن فتله ، وهنا يتداخل فيما تحققه التمثيليه الى جانب ما أشرنا اليه سابقا من الجمع بين ارادة الفعل مجسدة فى الحيلة نفسها ونجاحها ‥ وبين استحالة هذه الارادة ممثلا ذلك فيما يشير اليه الموقف والتمثيلية ومشاهدوها ‥ من احاله الى التباس وغموض دونما نهاية ـ يتداخل مع هذا تلك الخاصية ‥ التحول ‥ والتى هى فى الحقيقة محصلة ظاهريه لهذا التناقض وهى صورة الشر كما ينحدها الواقع ـ فهذا التحول باختصار وبغض النظر عن كونه فى صلب تناقض هملت ـ انما يخدم الشر فى حركته العامة التى تضم الجميع ٠

ونلاحظ أن التداخل هنا يشير الى أقصى ما يمكن أن يحيل اليه الحدث فى المسرحية ، وعلى أساس ما أشرنا أن الحدث فى مستواه الأولى ، يحمل التناقض بمفهوم الصراع روائيا ، وعندما يحيل فهو يحيل الى بعدى التناقض فى وقت واحد ، فمشهد التمثيلية وما يحيط به ، يحقق نجاحا لهاملت وفى الوقت نفسه احباط هذا النجاح ، مشهد التمثيلية فى الوقت الذى يؤكد فيه ادانة الملك ، فهو يشير الى استحالة هذه الادانة واستحالة الثأر ، وذلك بالايحاء عن اختلاط الحقيقة باللاحقيقة حين نسأل عند أى حد يقف التمثيل وأين تبدأ الحقيقة وأين يبدأ التمثيل ، وفى الوقت نفسه فان المشهد يحيل الى جوانب الانحدار المحيطة بهذه المواجهة والتى تعنى خدمة الشر فى حركته الكلية ، وذلك فى موقف ملكة التمثيلية وهى تؤكد حبها وهو يؤكد لها خضوع ارادتنا للتحول ـ العاطفة وصروف الدهر ـ وتتأكد أقواله بعد مقتله ، وذلك الموقف انما يحقق نتيجة بنفس التناقض ، وهو يحيل الى أم هاملت يدينها ولا يدينها وهو فى الوقت نفسه يحيل اليه هو نفسه حيث أصبح صورة لامه التى يريد ادانتها ‥ أصبح ممثلا للتهافت بالاحجام عن الفعل حتى الآن ، يتداخل هذا مع نفس التناقض كما يبدو فى علاقته بمشهد التمثيلية والملك ٠ ويظل وراء ذلك كله الغموض ٠ فقدان المعيار وضياع حريته وعنت بلا ممنى ‥ ان الحدث هنا ملتحم بكل كثافة الرؤيا وفى التقاء لا غرابة فيه ما بين الميلودراما بكل غلظتها والابعاد الداخلية الكاملة للرؤيا ٠

ونحن نجد هاملت يتحدث بأسف عن « الذين امتزج دمهم برجاحة العقل امتزاجا جيدا ، فلم يعودوا كالناى تحت أصبع القدر ، يخرج الصوت

الذى يريد » ولكنه بالطبع لا يدرك أن تحقيق هذا هو أمر خارج تجربة الوعى الحقة المتسمة بالتناقض والنزوع ، انه كما يتحدث عن هوراشيو ٠٠ وهوراشيو ليس هاملت ٠ بل ليس دانماركيا ـ ليس من عالم الرؤيا ٠ انه فى المسرحية بهذا التوازن المزعوم ، يمثل نغمه خاصة فى المسرحية كلها ـ تدخل ضمن محاولة شكسبير لتجاوز الواقع ، ونحن نسمع هوراشيو يتحدث عن نفسه بقوله لهاملت « وهو يموت وقد عزم أن يلحق به « ان فى جنبى قلبا رومانيا قديما لا دانماركيا حديثا ٠٠ » وربما نعرض أكثر لهذه النقطه فيما يتبع ٠ ونريد من ذلك أن نشير الى أن هذه الخاصية التى تدخل فى صورة الشر كما يتسم فى الواقع العام ـ تبدو لهاملت فى تلك الصورة التى خدعت الكثيرين كما خدعته هو نفسه ، باعتبارها أزمته ـ الفكر والارادة ـ أو كما يحددها أحدهم « عقل مصعن فى التفلسف أو طبيعته ليست مؤهلة أصلا للتصرف بسرعته » وكما يحدد هو بحديثه عن تلك « الصفرة العليلة التى تكسو العزم الاصيل بفعل الفكر ، حتى ان المشروعات ذات الوزن والشأن ينثنى مجراها معوجا بسبب ذلك ٠٠ وبهذا تفقد اسم الفعل » ولكن ليست هذه هى الأزمة فى الحقيقة انما هى محصلة للأزمة ، صورة للمشاركة نتاجا للأزمة ٠٠ كما قلنا فان الفكر بكافة أحواله فى المسرحية هو وجه للمعاناة وليس طرحا لمشكلة ، وعلى هذا أيضا نرى أن الفكر ، الذى يقصده هنا هاملت هو هذه الحصيلة من الأفكار التى ليست لذاتها بقدر ما هى وجه لحركة فى الداخل ، وبشكل عام فسواء اتخذ الأمر كما يقول ملك التمثيلية الذاكرة والعاطفة وصروف الدهر ، أو اعتلال الهزيمة بالفكر كما يقول هاملت فهذه محصلات ، تعطى للواقع العام صور الشر فى حركته المتخللة للخلفية الانسانية كلها ٠

ومن الصور الاخرى التى تتخذها هذه المحصلات صورة السقم ـ المرض والفساد والاعتلال العام ، وهى تتخذ من خلال الايقاع الثابت مسارا عاما أيضا فى المسرحية ، وترى الناقدة « سبيرجن » أن المرض حالة مخيمة على المسرحية « حالة من الواضح أن الفرد ليس مسئولا عنها ، وأكثر من مسئولية المريض عن العدوى التى تصيبه وتقضى عليه ولكنها مع هذا تلتهم فى سيرها وتطورها ودون تحيز أو شفقة ٠ الفرد والآخرين ، والأبرياء والمذنبين على السواء » ان ما تنطوى تحته هذه الريبة فى الفكر والارادة هو أساس هذا الاحساس بالاعتلال لدى هاملت ٠٠ انه يحس فعلا باعتلاله وسقمه من الداخل ، ونلاحظه يؤكد هذا ـ الارتباط بالاعتلال خارجه الآخرين والدانمارك والعالم ـ انه يتحدث عن الدولة التى ذهبت منها فضائل الجندى الشريف ـ أبوه وعالم الدانمارك القديم ـ وحل محلها السياسى أو العملاء يقودونها على بركة من دم هذا الجندى ، وعرشه يحتله « مهرج لا ملك ٠٠ ملك من مزق ورقع » وفراش الملاك يحتله

الدنس ، والحديقة قد ، استحالت الى بروز والأشياء الفتنة والخشنة فى الطبيعة هى تملأها وحدها » كل هذا وغيره لا يبدو معه فقط عجزه عن اتخاذ سلاح على الاطلاق ، بل نجد احساسه بظلال ذلك كله على نفسه ، ٠٠لقد أصبح ممثلا واتخذ مزاجا مرعبا ، واختلط عليه العقل والجنون ، وقتل وشارك فى جنون أوفيليا وانتحارها وتسبب فى موت أصدقائه ٠٠ ان مهمته أن يرفع التلوث عن عالمه ، ولكن ها هو منذ واجه الشبح وواجه معه تناقضه ، وأحجم عن قتل الملك عندما لاحت الفرصة فى البداية هاهو يخوض رحلته مظلمة دونما بصيص من نور فى الوقت نفسه تلوث وكان ذلك يعنى بالدرجة الأولى تمزق حريته ٠

واذ نعتبر الحرية والقيم تجسيدا ملتحما لمحاولة التجاوز للاخفاق الراهن فى التجربة الانسانية نحو متعال مجهول ٠ واذ يرتبط تحقيق الحـــرية بمطلب القيـم فى تأثير متبـــادل ملتحم ، فان مطلب المعنى بؤرة هذه العلاقة ٠٠ ومن الممكن متابعة هذه البؤرة امتدادا لحركتهما ، حيث تطل من البداية وبالضرورة خلال حركتهما ، أما وميضها فى ذاتها فيبدو خلال الذروة التى تجسدها دائما وتعكس عليها ما وصل اليه مطلب الحرية والقيم ـ نعنى بذلك الموت ٠٠ وحين نتتبع علاقة حركة هاملت بالموت فهى موازية تمــاما للحركـة السـابقة كلها ومرتبطـة بكـافة هـذا النسيج ٠

انه يبدأ المسرحية بعد صدمته التمهيدية فى أمه ، بحنين الى الموت وهذا يعنى أنه لم يخض معركته بعد مشاركا فى الشر ٠٠ انه مازال يعنى الحياة والموت مرادفا طبيعيا للتجربة الانسانية ، فهو يبادل الحياة بالموت دفعة واحدة ، كما كانت تفعل الكترا تأكيدا لقضية الحياة وايمانا بمعناها كاملا، مع التناقض طبعا ـ التناقض فى المحاولة كما هو فى الموقف وذلك ما يكشف عنه هملت فيما بعد غير ما كان فى الكترا ـ فهو لا يجعـل الامر موضع تساؤل ، وذلك لان الارض لم تسحب بعد من تحت قدميه ، حيث تفقد الحياة معيارها وينطلق الشك المترامى ، فهو يؤكد قضية الحياة برد الفعل سريعا وعلى هذا النحو ٠

واذ يتلقى الصدمة ، ومع اتساع دائرتها ، ومع معاناته لضـياعه وفقدان حريته ، يتغير الامر ٠٠ انه لم يعد يبادل الحياة بالموت ، انه أصبح يتساءل : أكون أو لا أكون ؟ تحمل الحظ السيىء أم النهوض لمكافحة المصائب ولو كانت كالبحر المتلاطم ـ وهى ذلك بشكل ما ـ ولكنه يستدرك : ولكن بعد جهد الصراع الموت ؟ وهو ما يمكن أن نستقر به من آلام جمة ، ولكن ماذا بعد الموت ؟ والكفاح لاجل الفعل يتساءل عن معناه ، واذا يبدو مخففا يحيل الموقف الى الموت ، ثم نجده يتجاوز الموت كحقيقة بديهية كـانت تحمل معناها فى نفسها فى عالمه القديم ، يتساءل عما يعنيه الموت أيضا ٠ لم يعد الموت مرادفا للحياة ، كلاهما فى أتون الريبة ٠

ومع فقدان هذا المعنى ، فالمعاناة مغلقة « الخوف من تلك الأحلام التي تتخلل الرقاد هو الذى يقف دونه العزم ، ثم هو الذى يسومنا عذاب العيش وما أطول مداه ، اذ لولا هذا الخوف لما صبر أحد على المذلات والمشقة ولا بغى الباغى ولا تطاول المتكبرولا علا شقاء الحب المرذول ولا على ابطاءات العدل ··· من الذى يرضى بالبقاء نازحا تحت الحمل دائم الانين مستنزفا ماء الجبهة لولا أنه يتلقى أمرا وراء الحياة ·· ذاك البلد المجهول الذى لم يستكشفه باحث » ·· لم يعد الموت بديهيا ولم يعد ما يحول دون موته هو الذى حرم فى شريعته الانتحار كما كان فى حنينه الاول للموت ، لقد انسحب الشك على الموت نفسه ، ولم يعد يحمل معناه فى ذاته كما أن الحياة فقدت معناها بفقدان نظامها والنور ·

وحتى نصل الى النهاية وبعد ما يبدو الاخفاق أليما ازاء قضية القيم وحريته — بعد مشاركته فى حركة الشر حيث بدا الموت جانبا منها متخذا ما بها من سمة عرضية وعماء — نجد أننا أصبحنا مع هاملت حيال موقف مختلف من الموت ·· وذلك يتضح فى المشهد الشهير المطول مع حفارى القبور ، وهو بمثابة تجميع للأزمة كى تتخذ صورة التحدى كما تطرحه الرؤيا فى النهاية ، أحد الحفارين يبدأ حديثه بداية ذات معنى ، انه يؤكد جدوى المشنقة اذ تضع حدا للمسيئين واساءاتهم ·· ويتابع حديثا ينقل الينا احساسا بالموت كجزء من طبيعة الواقع نفسها ، تحيط به العادة والنسبية ، وهما معنى الاخفاق فى الواقع وصورته الحقيقية أيضا ، ويغنى الحفار داخل القبور ويبرر — هوراشيو ذلك بأن العادة ولدت عنده عدم الاكترات ، وهملت يردد : « اليد التى تعمل قليلا تكون أدق حسا وأرق لمسا » ويجيب الفلاح مغنيا : « السن فاجأتنى من حيث لا أدرى فأوهنت قواى وقذفت بى الى الأرض ·· » هاملت يجرد الموقف بهذا المعنى المفسر لموقف الحفار ولكن الحفار يفسره على نحو آخر ، انه يتحدث عن اخفاق آخر ، ·· الزمن الفانى والشيخوخة والموت كامتداد لهما ، وينطلق اثر هذا هاملت ما بين موقفه المتلمس وما يعنيه الحفار ، فينطلق ليجمع التجربة البشرية فى نسبيتها ، بعرضه لعدة نماذج من البشر ويبدى ما بين موتها وحياتها من مفارقة ، حتى يصل الى الاسكندر وقد سد به شرخا فى دن خمر · وهنا يكتشف احساسه بحقيقة جديدة عن الموت ، فيعد معناه فى ذاته ثم دخوله أتون الريبة ، يبدو هنا بؤرة للتناقض الذى وقف وراء معاناته مع الحرية والقيم فى وجه الشر ، انه هنا تجسيد للتناقض فى أوسع مداه ·· النزوع للخلود تواجهه بعنف الطبيعة الفانية · ·

الموت يبدو سخرية من الحياة ، والحفار يؤكد هذه السخرية من البداية ويصل فيها الى حد واضح عندما يسأله امكان أن تبقى الجثة عشر سنين ، فيجيبه ان ذلك ممكن فى حالة ما اذا كان صاحبها من الصباغين ·

ان الموت دخل مع هاملت دائرة الشر ، هو هنا كعدم وتناقض مع الحياة اذ تنزع لمعنى ، واذ يبدو هو حدا أقصى للتجربة الأرضية ٠

وهنا يكون هاملت قد وصـل مع جراحه الى ادراك هذا التناقض المحتوم فى امكان تقييم العالم من جديد واستعادة حريته كاملة ، وهنا تصبح قمة التناقض ما بين النزوع للخلود ـ وينطوى تحته معطية الوعى بنزوعه كاملا كما نحدده ـ وبين فناء الانسان ٠٠ تصبح هذه القمة لتطور موقفه مع الموت استقطابا واضحا لكل التناقضات السابقة لتحقيق مطلب الحرية والقيم فى مستوى نزوعنا للخلود ، خاصة اذ يواجهه بعدها مباشرة موت أوفيليا حين يأتون لدفنها فى نفس المكان حيث يحادث الحفارين ، ويتجسد فى معنى الموت منذ ذلك ليس ما يتسم به من نفى للحياة فحسـب بل تتجسد فى موتها حركة الشر فى المسرحية كلها ، وكان ذلك يعنى أن يستدير هاملت لحريته الممزقة ويقبل النزال على أرضه النسبية وخـلال الزمن الفـانى ، والادانة غـير المؤكدة والشر المنسحب على الجميع دونما تحـديد ٠٠ ولكن هـذا القبـول مع رحلته السابقة على النحو ما بدا انما هو طرح للتحدى ٠ ٠وقبل ذلك تأكيد للانسان ازاء هذا التحدى من خلال رحلة هاملت كلها ، وتأكيد للبعد المصيرى فى تجربته ومن قلب الاخفاق حتى فى صورته الصارخة ـ الموت كفناء ونقيض كامل للخلود ـ الحياة كمعنى ـ وكعدم يعتبر نقيضا للحرية والقيم فى ارتباطهما ، وذلك هو الجوهر الثورى فى تجربة الانسان ٠

هاملت « ب »

اذ نستكمل نظرتنا الى الشخصيات فى المسرحية فى حركتها المؤكدة لحركة الرؤيا وفى اطار الحدث بكل مستوياته ، فنحن ما زلنا بازاء ما أكدنا عن الانفصال بين البطل والباقين ، حيث يؤكد ذلك أزمة الواقع المرجح لكفة الضرورة وما يعنيه ذلك من عدم قابليته لتجربة الوعى الكاملة كما تعنيها التراجيديا ٠

وهنا نلاحظ أن الانفصال يتخذ شكلا ثلاثيا ٠٠ تمثله فى مسرحية «هاملت» : هاملت ـ أوفيليا ـ ثم باقى الشخصيات جميعهـا فهاملت هو الشقاق ، ومصدر الرؤيا وبؤرتها ، وهو بالتالى مرادف لتجاوز الواقع ، والآخرين جميعهم هم الواقع أو الالتصاق به ، دون قدرة على التجاوز كما يمثله هاملت ، وأما أوفيليا فهى ليست بالواقع وليست بتجاوزه ، انها

الوعى معزولا عن الواقع سواء فى صورة الالتصاق به أو فى صورة الشقاق معه ، ويمكن أن نقول انه ما بين أوفيليا وما بين الباقين يقطع هملت رحلتـه ٠

وهذا الشكل المؤكد لازمة الواقع ، نلمسه بشكل أو بآخر وان كنا بمثل هذا الوضـوح ندركه أيضا فى عطيل : عطيل ـ ديدمونه ـ باقى الشخصيات ٠ وندركه فى الملك لير : لير ـ كورديليا ـ باقى الشخصيات وما بين ديدمونه والباقين يقطع عطيل رحلته ، وما بين كورديليا وباقى الشخصيات يقطع لير رحلته ٠

وعلى هذا النحو يؤكد شكسبير هذا التفاوت ويحتضن واقعه ويحل مشكلة اعاقته للتجربة الكاملة ، مواجهـا بذلك وفى الوقت نفسه هـذا الاختلال ما بين الانسان والضرورة كما تلوح بوادره قوية فى عصره ٠

بهذا المعنى نستكمل نظرتنا الى دور الشخصيات فى حركة الرؤيا ، حث نلاحظ مبدئيا انها تخـدم الرؤيا بدقة وفى ارتباط وثيق بايقاعها دون أن يحد ذلك من كثافتها وذاتيتها وانطلاقها ٠

والافتراض الأساسى الذى أشرنا اليه فى التجربة اليونانية هو عدم الادانة بالنسـبة للشخصيات جميعها ، الارتبـاط الأساسى لهم بالرؤيا التراجيدية ـ هذا الافتراض يتأكد تلقائيا لدى شكسبير بذلك الالتصاق بالأرض لكل الشخصيات عدا هاملت وأوفيليا ، وملامح تلك الحقيقة الخطيرة التى ستتبلور مع الحركة الاجتماعية بأوضح ما طرح التاريخ ، وهى انهم نتاج نسيج ما فى الواقع ٠

اننا اذ نبدأ بالملك فلسنا نواجه صراحة بطبيعة شريرة ، اننا بازاء طبيعة مستحبة ، ذات خلال أرضية مريحة ، بل ثمة نزوع فى هذه الحدود الأرضية الى الخير ، والذى هو نوع من الولاء للواقع بما يبدو عليه مظهره من صلابة ومنطق مقنع ، انه يبدأ المسرحية بحنو حقيقى على هاملت ورغبة تبدو صادقة فى أن يكون له أبا ، وهو ما أكده برادلى ـ مدللا بوضوح ـ وذلك رغم انه سرق تاج أبيه وقتله واستولى على زوجته ، واذ لا يبدو فى ذلك ثمـة تنـافر يحسـه ، فهذا يؤكد التصـاقه بالأرض وعـدم استعداده للعتلق بين الأرض والسماء بأفعاله كهاملت ٠ وعلى هذا فالسياسة وجه للحياة ، وعلى هذا فالخداع الذى يغلف الحياة يقبله كحقيقة ويسلم به كطبيعة ، وبذلك يمارس الخداع بتلقائية ، وهو رده دائما بازاء تأكيد ذاته ومطالبه وما تواجهه به الظروف ، يخدع بتلقائية تجعله يمارسه حتى وهو يموت ، ففى اللحظة التى يموت فيها ينادى أصحابه « لا تتخلوا عن الدفاع عنى ٠٠ فلست الا جريحا ، وهو يعرف أنه ميت فالسيف السام

الذى أعطاه لهاملت هو الذى اخترق أحشاءه الآن ، ولكن هذا ما عودته الأرض - وهذه سنة عصره الذى يشير اليها هاملت كثيرا - ليس الشر اذن مبيتا داخله بالمعنى الدقيق ، بل يستمده من نسيج ما حوله ·· وانا لنجده ودودا ، بل يسعى لكرامته غير جبان - كما يؤكد أيضا برادلى حين يشير الى موقفه بثبات أمام الشعب الثائر حين قاده لايرتس ضده بعد عودته للبـــلاد ، ولكن ذلك فى حـدود واقعية تماما تعنى شجاعة البرجوازى وبشكل ما هى أيضا كرامة البرجوازى · ثم هناك شىء مبهم ، انه يحب الملكة بحق ولا يبدو انها كانت وسيلة للحصول على التاج فقط ، يحبها حقا ، هذا ما يبدو ، ونراه يفزع فى نهاية المسرحية ويكشف نفسه حين نهم بالشرب من الكأس المسمومة وفى هذه الحدود فنحن بازاء شخصية يحددها ما يسمح به الواقع من توافق ، وبهذا المعنى ، يمكن أن ندرك أنه ضعيف ، حين يبدو متثقلا من حنو واضح على هملت الى ريبة فيه الى فزع منه الى اسراع الى حماية نفسه دون أن يظهر حقدا شديدا أو غضبا شديدا أو تحديا يتجاوز مطلبه فى السلامة · واذ يجعله شكسبير يخضع أمامنا لتانيب الضمير ، فليس يعنى هذا توترا داخليا فعالا يجسد تناقضا، ولكنه يؤكد بالدرجة الأولى على الجانب السابق ، فنحن أمام هذا التأنيب نشعر باختفاء أى مـلامح واضحة لارادة رجل واع وعيـا كاملا لما يفعل متلبسا به من داخله ، وان ما فعله تقف وراءه نفس التساؤلات ونفس الاحجام وتمتد منه ، وبشكل عام فهى علاقة عضوية ، وحيث يشارك فى الشر فى اطار هذا الغموض ، ففى ظل طبيعته هذه قتل الملك وسلب تاجه ولكنه ، وفى ظل طبيعته هذه يستمر فى دفع حركة الشر فى المسرحيـة دون أن يكون واضحا مدى ارادته فى ذلك ·· اللهم الا ما نراه من دوافع تاتيه من الخارج وذلك فى اطار الايقاعات المتداخلة للشر ، الخداع ·· التحول ·· والفساد العام ·

أما الملكة فيقول عنها برادلى « كانت ذات طبيعة شهوانية رخوة ، كما أنها كانت غبية جدا وسطحية ، وكانت تهوى أن تكون سعيدة ، تتلذذ بالشمس كالشاه » واتصافا لها كما يقول « كان يسرها أن ترى الآخرين سعداء كخراف تستدفىء فى الشمس » الذى نود أن نضيفه ، أن هـذه نتيجة رسمت الواقع ، وليست جوهرا والا لكانت مسـألة عدم ادانتها مقطوعا فيها ، وبالتالى لا تشارك فى الأزمة ، ولكن ادانتها معلقة ومستحيلة ضمن الطبيعة العامة للتناقض ·

انها ليست مدركة لحدود الخير والشر ادراكا واضحا ، فهى لا ترى ضيرا فى ان تزوجت بعد الملك من أخيه وفى وقت مبكر ، بل ما يبدو غريبا لها هو شدة حزن هاملت ، واستمرار هذا الحزن · انها لا تدرك فى جلاء أن حقيقة العلاقة الشهوانية الخشنة بالملك الجديد تنطوى على

الكثير مما هو سيىء الا حين يواجهها هاملت بذلك ويهزها ــ وللمرة الأولى هذه الهزة كما يبدو لنا وبصدق ــ ويعرض لها الموقف بمعيار لا يبدو أنه طرق لها ببال من قبل وتصيح ، لقد شطرت قلبى نصفين ، وتبدو أنها قد تعذبت لهذا فعلا ، ولكنها بعد ذلك تظل عند هذه الحدود ، ولا يمضى وعيها أبعد مما كشف لها هاملت • انها ملتصقة بالأرض وحين يحضر هاملت الشبح فى حجرتها ويحادثه تصيح به « الى من تتحدث بهذا » ويسألها هاملت هل هى لا ترى شيئا بالفعل ، تجيبه انها لا ترى شيئا البتة وكل ما هنالك تراه٠٠انها لا ترى الا ما تلمس ، وبقدر ما تلمس، بقدر ما تجد القدرة على الحكم وفوق هذا كله وكما تدل جوانب كثيرة فى المسرحية ــ أكدها كثيرون ــ لا تعلم باغتيال زوجها ، ولا تشك فى أن الملك قاتله ، وأقرب شىء تلك الدهشة البالغة عندما يحدثها هاملت بعد قتله بولونيوس فى حجرتها بان هناك ما هو أفظع من قتل بولونيوس وهو قتل ملك والتزوج من زوجة أخيه ، وتردد فى دهشة ، قتل ملك ؟ ثم تتابع فى دهشتها صارخة ٠٠٠٠٠ : « أى ذنب جنيت حتى تجرؤ على سلقى بألسنة حداد » انها لا تدرى أن حقيقة التصاقها بالأشياء والحس ، هو نتيجة لعدم قدرتها على التمييز الواضح لما هو سيىء أو حسن أبعد من معطيات التجربة الملموسة وبقدر ما يحرك وعيها الغير ، وهى لا تدرك الا مؤخرا وعن طريق ملموس تماما ــ حقيقة الموقف ــ لا تدرك ذلك الا بعدما تشرب السم ٠٠ وتعرف عندها أن الملك خائن وتهتف حين يردد الملك أنه اغماء من جراء رؤيتها للدماء ــ تهتف مؤكدة فقط على الدليل المادى لشىء لم تنطق به « كلا كلا انه الشراب ، انه الشراب يا عزيزى هاملت ، انه الشراب ، لقد شربت شرابا مسموما » انها ليست شريرة ومن الصعب ادانتها وهى تشارك فى نفس الايقاع ، تشارك فى الشر دون ارادة واضحة وتنال نصيبا منه دون ذنب واضح ، فهى بشكل ما سبب فى مقتل الملك وأكدت ما حدث بما تلاه من زواجها وانغماسها فى الشهوة٠٠، ثم شاركت فى دفع حركة الشر ، سواء فيما فعلت بهملت أو غيره •

انها شريكة بشكل عام ثم هى تنال نصيبا من العذاب ثم هى تموت، وكل ذلك فى اطار نفس الغموض وفى اطار ايقاعات الشر عن التحول والفساد من خلال صلتها بالموقف ــ وازاء ذلك لا ادانة ولا ذنب يحددهما معيار واضح •

وعلى هذا النحو يمكن النظر لباقى الشخصيات فى المسرحية كلها مرتبطين بالضرورة والواقع ، مع فسحة تنطلق بهم فى حركة الرؤيا وتدعهم عند مشارف التحدى الذى هو ــ فرضا ــ يواجه الجميع ، ولكن شكسبير يطرحه على الواقع خلال وعى فردى فى محاولته التراجيدية •

واذ ناتى لأوفيليا باعتبارها هـذا الوعى المعزول أو المنفى فنحن معها ، وبالمثل مع ديدمونة ، وبالمثـل مع كورديليا ، نواجه بفيض من الشجن الدافق ، اذ نراهم فى أتون الشر ـ شجنا يصل الى درجة تهدد الحس الثورى للتراجيديا ، تهدده بالفعل لولا عظمة الخلق لدى شكسبير، وباعتبارها هـذا الوعى المعزول عن ضغط الواقع أو الشقاق معه ندرك دورها فى الرؤيا ٠

البعض يتساءل فى ريبة لماذا وقفت موقفها هذا من هاملت ؟ لماذا وافقت أباها على صده ، ولماذا تجسست عليه لصالح أبيها والملك ، ثم لماذا كذبت عليه ؟ وبرادلى يدافع عنها اذ يرى أن خضوعها لأبيها وأخيها وهى فى حالة قريبة من الطفولة ، وفى عصر يؤكد مثل هذا الخضوع ـ هو سبب ذلك ، وخضوعها هذا فى الاعتبار ولكن لا يبدو مرده بالدرجة الأولى الى الطفولة أو تقاليد عصرها بقدر ما يرجع الى طبيعتها الخاصة التى تتحدد بأنها نعم نهائية ، انها تحب أباها وتحب أخاها وتحب هاملت ٠٠ وهم يمثلون مجالا ضمن باقى موضوعات العالم ـ للنعم النهائية لديها ، وهى بذلك لا تعرف الرفض وبالتالى لا يمثل العالم بالنسبة لها ضغطا ولا تدخل معه فى جدل ، وبتغير هاملت تدخل الغرابة الى العالم ٠٠ ومنذ هذه اللحظة تتجمع عوامل انهيارها وجنونها وهما ليسا سوى دهشـة تفوق ايجابيتها التلقائية ، انها اذ تطيع أباها حينما يطلقها وراء هاملت على حد تعبيره ـ فهى لا تدرك انه يطلقها بمعنى هذه الكلمة وهى لا تخدم ارادته ، انها تلبى هذه النعم ٠٠ أبوها ليس مخطئا كما ان العالم فى حالة طبيعية ، وهاملت هو الذى تغير وخالف العالم فهى تلبى رغبة أبيها وفى الوقت نفسه رغبتها هى ، فذلك صالح هاملت ، وصالح هاملت وطاعة أبيها شىء واحد ، ولكن فى الوقت نفسه كانت قد داخلتها الدهشة من الموقف السابق ، وبدأت تنعكس بشكل خفى على وعيها وذلك من موقف الصد لهملت الذى أمر به أبوها ، من هنا تتجمع دهشتها وهى لا تتخذ تلاحما جدليا مع الواقع ، انما مجرد دهشـة تتزايد نتيجة لرفض العـالم نعم النهائية منها ، وتتزايد حتى تشـكل تناقضا مع هذه الايجابية ، وهنا يكون جنونها هو انسحاب من عالم لم تلتحم به من الداخل ٠٠ قالت نعم ورفضها العالم ، وحسب ٠٠

ان مشاركتها فى الشر على هذا النحو قائمة ، فبقولها نعم شاركت فى الشر ولكنها مشاركة ضئيلة ونصيبها منه فادح ٠ وهى بنعم المرفوضة ٠٠ ومشاركتها فى الشر تكشف بشكل أساسى فى المسرحية كلها عن عماء الشى فى حركته ، وتعكس بشكل أساسى التروى الذى لحق بهاملت ، فهى تبدو مقياسا للمسافة التى قطعها ، انها تعنى بشكل ما نفس منطلق هاملت ـ المطلب الأول قبل أن يلتحم الواقع ٠٠ انها البعد الأقصى المقابل

للآخرين والذى يتحرك خلاله هاملت ، فموقفها ثم جنونها وموتها فى هذا الاطار الشجى انما يكشف بالدرجة الأولى عن مدى ما لحق بهاملت فى معركته وعن مدى عنفوان الشر واستعصائه بوجه عام ٠

ان مشهد جنونها ليعصف بالقلب ويجعل من لم يعش محنة هاملت بأبعادها الحقيقية عرضة لأن يحنق عليه حنقا شديدا ، ويشارك أخاها فى نقمته عليه ، ولكنه فى الحقيقة انما يعيد الينا هاملت فى منطلقه الأساسى فى وجه هاملت ما بعد المعركة ، وهى تكشف لنا عما لحق به فى الوقت نفسه ، وأيضا هى تعرى هذا التواطؤ الغامض المتعدد الأطراف والذى هو محنة هملت وما أودى بها هى ٠

واذ نقول ان نعم نهائية حتى آخر لحظة فذلك أمر مؤكد وذلك أساسى فى دورها ضمن ايقاع الرؤيا وحركتها ، ونقاؤها يتجلى ناصعا حتى اللحظات الأخيرة من موتها ، وكما يقول عنها لايرتس اخوها ـ بعدما يواجه ما حل بها ـ انهـا نقـاء « ٠٠ لم ينل منه الفكر ، ولا الكرب ولا الانفعال ٠٠ ولا الجحيم نفسه » ٠

(٥)

هاملت « ج »

ونأتى لدور الشعر فى خضوعه لرؤيا تبعا للافتراض الأساسى كما طرحته التجربة اليونانية ٠

فثمة دراسات جمة تعرضت للشعر فى مسرح شكسبير ، وما هو مهم بالدرجة الأولى فيها أنها تعتبر الشعر نافذة واسعة على عوالم شكسبير ، وهذا الى حد كبير حقيقى ـ بغض النظر عما نتحدث به نحن عن ايقـاع الرؤيا ـ ولكن هذه الحقيقة فى الوقت نفسه تتخذ انحرافا تساعد عليه المكانة الخاصة للشعر فى المسرح الشعبى ، والتى التزم بها شكسبير معرضا لمخاطرها فدوره فى المسرح الشعبى كما أشرنا كان دورا يتعدى حدوده ضمن باقى العناصر ، ذلك التقـاء منه مع مبنى المسرح وطريقة العرض ، ودوره فى استثارة خيال المتفرج للتلاؤم مع ذلك ـ نعنى أن هذا الوضع ساعد على التعرض للشعر فى مسرح شكسبير على نحو يمنحه استقلالا خارج العمل ـ ولكن اذ نقول ان الشعر اتخذ نفس المكانة تقريبا فى مسرح شكسبير الا أنه يخضع تماما للبناء فى مسرحه عموما وللرؤيا فى تراجيدياته بوجه خاص ، ويجب النظر اليه على هذا الأساس دون أن

يتعارض ذلك مع اعتباره ذا أهمية خاصة في التعرف على عالم شكسبير ، فهو في الحقيقة التأكيد الحاسم لانتماء كافة العناصر لعالم واحد نسيج نفسه ·

لهذا نحن نتناول الشعر من حيث اللغة في كل استعمالاتها بشكل عام ثم بمفهومه الخاص ـ الصورة وما تحيل اليه ·

لاحظ الناقد (مينا درماك) أن مسرحية هاملت تظللها حالة من الاستفهام كما أشرنا سابقا ، وعلى هذا فهو يشير الى أن المسرحية تبدأ بسيل من التساؤل يؤكد هذا منذ البداية ، ولكننا نريد أن نضيف شيئا ذلك أنه ليس مجرد تساؤل بل ثمة أساس هام في هذا التساؤل ذلك أنه يبدأ استفهاما ثم ينتقل الى ريبة تزداد حتى نجد أنفسنا مع من يتساءلون في المشهد الأول ـ ونحن على أبواب عالم مبهم شديد الابهام ، ومبدئيا فالمشهد نفسه يتم في جو شديد البرودة شديد الظلام وفي منتصف الليل « أنت برناردوا ؟ » « هل كانت دورة حراستك هادئة ؟ » « من حل مكانك ؟ » « ماذا ؟ هل هوراشيو هناك ؟ » · « ماذا ؟ هل ظهر هذا الشيء هذه الليلة أيضا ؟ » ، « ألا تراه يشبه الملك ؟ ·· ما رأيك يا هوراشيو ؟ » « أليس هذا الشيء أكثر من كونه أضغاث أحلام ؟ » ثم يستمر التساؤل على النحو التالي « هل توافق أن تخبر الفتى هاملت بخبره ؟ » ، « لقد سمعت أنه عندما يصيح الديك تسرع الروح الهائمة الآثمة الى سجنها ، ويزعم البعض أنه في عيد الميلاد يغني طائر الفجر هذا طوال الليل » ، « ويزعمون أنه عند ذلك لا تقوى روح على التطواف » ، « ان هذا ما سمعته أنا أيضا واني لأصدق بعضه » ، يتردد هذا خلال حديث آخر يديرونه عن أحوال غامضة تجري في البلاد ، يعللها أحدهم ، ويؤخذ تعليله أيضا مأخذ الظن ·· وتتخذ هذه الخاصية بعدها الحقيقي فيما تبع هذه البداية من أسئلة جمة تلقى في المسرحية تباعا · فنلاحظ أنه مهما بدت من بساطتها ووضوح ما تسأل عنه ، تنطوي على أبعد من شكلها ، وذلك أنها بمجرد ما أن تلقى من خلال نسيج المسرحية تبدو كأنما سقطت في جب لا قرار له ، انها بالاحالة تسقط في هوة الغموض والحيرة التي يمتزج داخلها كل شيء في مدى غير محدود ·

وامتدادا لهذا نجد جانبا هاما أيضا ·· ذلك أن ما ليس بتساؤل فيما يختص بالشعر ، تحمل له طبيعة الشعر نفس هذا التساؤل ببعده المترامي ترامي وعي هاملت ، وذلك ما نود أن نشير اليه وبأهمية تسبق أهمية التعرض التقليدي للصورة الشعرية ، فالجانب المميز للشعر في هذه الرؤيا قبل أي شيء آخر ، هو أن طبيعته تومض بالتساؤل ، تومض بالحيرة ··· مثل ايقاع الرؤيا نفسها ·

حين تدعو أم هاملت ولدها أن يخفف من حزنه يجيبها « انها ليست عباءتى الحالكة وحدها يا أمى ، ولا التنهدات ولا الدموع ولا غضون الغم فى المحيا بكافية للدلالة على حزنى ، فهذه ولا شـك مظاهر لانها أفعال يستطيع المرء أن يمثلها ، أما أنا ، فبنفسى ما يعجز عنه كل مظهر ، وهذه ليست سوى زينة الحزن وملابسه » ولا يمكن أن يكون ما نشعر به هنا من هذه الكلمات مجرد أن حزنه شديد ، أو أنه أكثر حزنا من أمه ، ان ما يثيره فى نفوسنا بشكل خفى أو ظاهر هو ٠٠ ما طبيعة هذا الحزن ؟ ما حزنه نفسه ؟ وتأتى طبيعة الاحالة المسيطرة على كافة المقومات ، فنجد العبارة يكمن فيها احالة الى هاملت نفسه ، ماذا يعرف هو عن نفسه فى هذا الصدد ، ثم أين الحقيقة فيما يمتد بين مظهرين ٠٠ هو وأمه ، وتلك حيرته هو شخصيا وما يتبدى فى أعماق لغته ٠

وبعدها حين يواجه شبح أبيه ، يندفع ليقسم فى نهاية حديث طويل ليأخذن بالثأر ، ولكن حتى هنا فى حديثه الذى هو تحفز لعمل ـ وهذا هو المفروض ـ نواجه بدهشة لا تحد ـ تتخلل هذا التحفز ، دهشة تحملها طبيعة اللغة نفسها ، انه يستعجله لينبئه عن حقيقة مقتله ، كى ما يطير « بأجنحة سريعة كخطرات الفكر أو سـنحات الآمال الغرامية ٠ ولكنه بعدما يواجه الحقيقة ، فنحن بازاء كلمات عاصفة ، ولكن ما بها من حمى ليس مصدره لهيب الارادة ورغبة الانتقام قدر أنها الدهشة والفزع أمام الذى « يبتسم ويبتسم ويبتسم ٠٠ وهو وغد دنىء » كما يقول هنا وأمه وقد أصبحت المرأة أفسد ما تكون المرأة ٠٠ والرياء الذى لا مثيل له ٠٠ ان ما يلفحنا بعد المواجهة ليس لهيب الثأر فى كلماته ، وانما وهج الوعى المدهوش المصدوم ، حيث نغادره وذاكرتنا تحمل أصداء دهشة وتساؤل غير محدد قبل أى شىء آخر ، واذ نراه بعد أن استقر التناقض داخله نراه يعنف نفسه تعنيفا قاسيا « ٠٠ ويحى من هزأة بليد ٠٠ » ويقارن بين نفسه وبين الممثل الذى يبكى على لا شىء ، حيث هو يركن لهذيان حالم وعليه يقع عبء ثقيل ٠ ويزداد تعنيفه فى صور متتابعة عنيفة « أجبان أنا ! من الذى أسمعه يسـخر منى ويقول لى يا ضـحكه ، من ذا الذى اعترضنى الآن فى الطريق فنتف لحيتى ونفخها فى وجهى ، من ذا الذى جذبنى من أنفى ، من ذا الذى كذبنى فرد أقوالى فى حلقى حتى أعادها الى صميم رئتى ٠٠ » وبالتأكيد لا أحد ٠٠ على الأقل فى عالم المسرحية٠٠ يستطيع أن يوحى بقدرته على النيل من هاملت بأى شكل ، أننا نعرف كما يعرف هو نفســه ، أنه ليس بالجبــان ولديه كما يقول الارادة والقوة والوسيلة ولكن التعنيف على هذا النحو وبتلك الصورة الغريبة والمستحيلة التصور بالنسبة لهاملت ٠٠ انما تعطى احساسا بتلك الحيرة التى يعبر عنها فيما يتبع ذلك بقوله « لست أدرى لماذا ما زلت حيا لأقول هذا الأمر

يجب فعله ، فالأمر يبدو أبعد من لوم نفســه انه احالة حادة الى حيرته وتعلقه وعمق تناقضه وابهام هذا التناقض وتلاحمه ·

ويأتي بعدها حديثه « أكون أو لا أكون ·· » وفي هذا المونولوج يمنحنا شعورا حيا بالتحرك بين عالمين في تمزق ، فهو ينقل لنا عالم الحياة بوطأته أولا ثم يسلبه سطوته بمواجهته بحرية الموت ·· « أتحمل الرجم وتلقي سهام الحظ الأنكد أم مكافحة صعاب لا حدود لها ؟ ولكن الموت حد دونها ، نوم نستقر به من آلام القلب وآلاف الخطوب · ثم يجعل هذه الحرية مع الموت أمرا مشكوكا فيه ، وبهذا الشك في الموت يعود متسائلا دون مخرج عن وطأة الحياة والاستمرار مع الصبر على المذلات وبغي الباغي وتطاول المتكبر ، وشقاء الحب وابطــاء العــدل ووقاحة القــادر والشر بلا ميزان ·· كل ذلك ولا مخرج ، وليس الموت حرية · وهنا يمنحنــا احساسا خصبا بهذا التعلق الأليم لارادته حيث يبدو الموت والحياة كلاهما حصارا للانسان ، وهذا التعلق انما يحيل الى التساؤل الملح على هاملت ازاء تناقضه الذي لا يحل ·

وعنــدما ننظر الى التورية التي يكثر هاملت من استعمالها نجد انها بهذا المعنى ، تحمل الينا حيرته هو قبل أن تعرض أي حقيقة تقريرية ·· في حديثه مع أوفيليا يسألها « أأنت عفيفة ؟ » « ان كنت عفيفه وجميلة فحذار أن يكون لعفافك أدنى صلة بجمالك » ثم « إذهبي الى دير وترهبي ·· علام تريدين أن تكوني منجبة للخطاة ! » ويسأل « أين أبوك » فتجيبه أنه في البيت ويقول « لنقفل عليه الأبواب جيدا حتى لا يمثل دور الأحمق في خارج بيته » وهو يقول لأبيها « الحمل نعمة ، ولكن بما أن ابنتك قد تحمل اذن فانتبه يا صديق » · كل ذلك في ارتباط بباقي المقومات ، انما يؤكد عدم يقينه وحيرته وايقاع الشك اللامحدود بازاء أوفيليا ·· كل شيء ····

وحين يقول ـ وهذا بالنسبة للملك ·· « ان جميع الذين تزوجوا سيعيشون باستثناء واحــد » فذلك اشكاله هــو وليست التورية مجرد تهديد · وثمة تأكيد آخر في اللغة لهذا الجانب ، تلك مسألة التكرار التي أكده برادلي فيها ـ ولكن بمعنى مختلف رآه ـ فنعتقد أنها تؤدي الى نفس الدور ·· نقل الوميض الداخلي الذي يتلظى به هاملت ، وميض الحيرة والنوتر بين عالمين فكما أشرنا مثل قوله « الذي يبتسم ويبتسم ويبتسم·· وهو وغد دنيء » وقوله « الهي ·· الهي ·· كم تبدو لي جميع مصطلحات هذا العالم مرهقة مبتذلة سطحية لا جدوى منها ·· قبحا لها ·· ثم قبحا » ومثلما يحدث هوراشيو عن تعاقب جناز والده وزفاف أمه الى كلوديوس عن كثب وكيف أن طعام الجناز الساخن قدم في الزفاف باردا « اقتصاد ·· اقتصاد ·· محض اقتصاد يا هوراشيو » ويتبع ذلك مع هوراشيو

بتكرارات مشابهة تؤكد استمرار التوتر بهذا المعنى ، ويجيب هاملت بولونيوس حين يسأله عما يقرأ « كلام ·· كلام ·· كلام » ويستأذنه بولونيوس في الانصراف فيجيبه « انك لا تستطيع يا سيدى أن تأخذ منى أى شىء أكون أنا أكثر استعدادا للتنازل عنه ، اللهم الا حياتى ·· اللهم الا حياتى » ويجيب أوفيليا حين تسأله « لعلك بخير يا سيدى بعد هذا الغيب الطويل » « أشكرك بكل تواضع ·· اننى بخير ·· اننى بخير ·· اننى بخير » وأيضا من قبيل « تعال وعاملن بعدل ·· تعال ·· تعال » و « روده ·· روده » « حقا ·· حقا ·· أيها السادة » ·· الخ كل هذا انما يأتى مرتبطا بباقى المعالم المؤكدة بالدرجة الأولى للحيرة ولعوامل الغموض والتمزق والالتباس والحصر ·

وبالنسبة لحركة الرؤيا فى تأكيدها حركة الشر ، فنحن نصبح قريبين أكثر من دور الشعر والصورة الشعرية بالمفهوم التقليدى ·

وثمة محاولات هامة فى هذا المجال أقربها لما نعتقده يبدو فيما عرضنا عن الناقدة سبيرجن المؤكدة لوجود ظاهرة المرض مخيمة على التراجيديا ، ويشير باحث آخر للصورة الشعرية لدى شكسبير – الى أن المرض والعدوى التى تجعل هذا المرض شاملا يعبر عنهما فى المسرحية بالسم ، واللغة زاخرة فعلا بهذا « خلاصة الجذام الذى يخثر الدم اللطيف السليم » ويحدثنا هاملت كثيرا عن عقله المرضوض ، والملكة تتحدث عن زوجها المريض، والملك يتحدث عن السل فى دمه ولايرتس يتحدث عن المرض الذى فى قلبه « وكل من فى البلاد » أفكارهم كدرة سميكة مريضة « وجنون اوفيليا » سم ناجم عن حزن عميق « وهاملت يتحدث عن الورم » الذى ينفجر فى الداخل ولا يكشف فى الخارج عن السبب الذى أدى الى موت الانسان » والسم هو ما يحدث به الجميع بالفعل فى النهاية ·

وبحث مينا دوماك عن هاملت يمدنا فى هذا الشأن بما يدعم ما نؤكده عن خضوع الشعر فى صوره وتركيبه للايقاع الأساسى فحركة الشر كما أشرنا الى مظاهرها ، وخاصة فيما يتعلق بمظاهر الفساد فى طبيعة الحياة من الخداع والالتباس والتحول فى الارادة · ومن الطبيعى أن يتردد جانب كبير من الصور المجسدة لمعنى الفساد العام على لسان هاملت بوجه خاص ، وذلك من قبيل حديثه عن الحديقة التى « استحالت الى بذور والأشياء النتنة والخشنة فى الطبيعة هى التى تملأها وحدها » ولكننا بشكل أساسى نلاحظ أن هذه الصور تعتمد على المقارنة · ذلك من قبيل مقارنة هاملت بين أبيه والملك كلوديوس فيتحدث عن أبيه بقوله « خصلات شعره كخصلات شعر هيبريون ، وجبهته كجبهة جوبيتر نفسه ، وعيناه كعينى

مارس ، ووقفته كوقفة مركورى رسول الآلهة » ثم يقول عن كلوديوس ـ الواقع الراهن ـ « ملك من مزق ورقع ٠٠ مهرج لا ملك ٠٠ أحال فراش هيبريون الى فراش قذر ينبعث منه العرق النتن » ومن هذه المقارنة تمتد المقارنه بين واقع الدانمارك كله فى العصرين عصر الرجل الذى لم تشهد الدانمارك عهدا مجيدا مثلما شهدت معه ، والدانمارك القائمة الغارقة فى الدنس والتى فقدت كل فضائل الحياة فى عهد هر وضفدعة » وأيضا ما نراه يتردد على لسان أوفيليا عن هاملت يأتى بالمقارنة « أى عقل نبيل هذا الذى سقط ؟ ان له من النبل عينيه ٠٠ الخ » وأيضا على لسان الملك المقتول فى حديثه عن زوجته ـ وذلك يحيل الى الصورة كلها ـ الفضيلة والجمال وقد استحالت مسخا اختلت معه الطبيعة ، خانت حبا « كان من الرفعة بحيث مشى يدا بيد مع العهد الذى قطعته على نفسها له يوم الزواج، وفضلت أن تسقط من أجل صعلوك لا تقاس مواهبه الطبيعية بمواهبى » والتأكيد على سقوط الملك رغم الفارق الضخم بين الرجلين يتخذ الحاحا يتبدى معه الاختلال والسقم والغرابة فى الطبيعة بالفعل ولهذا فذلك ينعكس على الرؤيا فى كلتيهما ٠

وأما تأكيد الاحساس بالخداع والالتباس فيما بين الظاهر والباطن فيشيع فى اللغة باستمرار وباضطراد مع ما تستلزمه حركة الرؤيا ونجد فى بحث مينا درماك الذى تشير الى ما يوضح ذلك ٠ فهناك كما يلاحظ تأكيد على اثارة ريبتنا ازاء كل ما يتصل بالشكل وكل ما يتصل باللبس » وهم ليسوا من تلك الصبغة التى تبديها ثيابهم وليسوا سوى متطلعين الى مطامع دنسة » ونسمع بالذات من بولونيوس أن « الملابس كثيرا ما تنبىء عن صاحبها « وذلك فى حديث يؤكد فيه لابنه بشكل غير مباشر قيمة الزيف فى تيسير الحياة ٠

وهاملت يشير من البداية « ليست عباءتى الحالكة يا أمى » والاستعمال الخاص والمتكرر لكلمة يبدو ربما يمكن أن تثيره من نفس الريبة ـ فى سياقها ـ « وبدا لى كأنه يرى طريقه بدون عينيه » « يبدو يا سيدتى ٠٠ أنا لا أعرف يبدو » وهذا قول هاملت « وبعد ذلك نجمع رأيينا الى بعضهما البعض ، لنحكم على ما يبدو عليه « ثم نفس الالتباس بالنسبة لكلمتى (أرى ورؤية) ٠٠ فكما تقول الأم فى حضرة الشبح « لا أرى شيئا البتة٠ وكل ما هنالك أراه » وغيرها ٠٠ ثم بهذا المعنى كلمة تتخذ ولها أمثلة ٠

واستطرادا لنفس التأكيد هناك استعمال لغوى يتصل بالرسم واللون « خد البغى المجمل بفن الطلاء ٠٠ والذى ليس أقبح عند الشىء الذى يجمله من أفعالى عند أكبر كلماتى طلاء » « لقد سمعت عن طلائكن أيضا ما يكفى ، لقد وهبكن الله وجها وأنتم تجهلن لكنه وجه آخر » وتلك

أقوال هاملت في مواضع يخيم عليها نفس الاستعمالات اللغوية السابقة مؤكدة هذا المعنى .

وأما ما يتصل بالتحول كمظهر للشر فنسمع هاملت أيضا يتحدث عن العادة « ذاك الوحش الذى هو العرف يلتهم كل حساسية وهو شيطان العادة .. » ثم حديثه عن هوراشيو المحظوظ ضمن « من امتزج دمهم برجاحة العقل ، امتزاجا جيدا فلم يعودوا كالناى تحت أصبع القدر يخرج الصوت الذى يريد » ثم حديثه عن الفكر الذى « يكسو العزم الأصيل بصفرة عليلة .. حتى ان المشروعات ذات الوزن والشأن .. ينثنى مجراها معوجا بسبب ذلك ، وبذلك تفقد اسم الفعل » .

واذ تؤدى اللغة ـ بكل جوانبها ـ دورا فعالا في حركة الرؤيا بمثل ما نشير ، فيمكن أن نعود لنؤكد ثانية « أنه بقدر ما تسير موازية لحركة الرؤيا ودعم باقى المقومات فى نسيج واحد بقدر ما تبدو فى صورة مضللة بعيدة عن ذلك ، ونضيف الى السبب الذى ذكرناه عن مكانة الشعر فى مسرح شكسبير امتدادا من المسرح الشعبى .. نضيف أن صلتها بالشخصيات أيضا تساعد على هذا التضليل .. ان الشعر يقيم صلة خاصة مع كل شخصية مؤكدا على ذاتيتها وأبعادها المميزة ، وبدرجة توحى باستقلالها وان كان ذلك تأكيدا لخضوعها للرؤيا . فحسبما أشرنا عن كلوديوس فمن الطبيعي أن نسمعه يردد « ما ينبغى فعله يجب أن نفعله عندما نبغى، لان نبغى هذه تتغير ويعتورها من النقص والتسويف بقدر ما هنالك من ألسن وأيد وصدف ، وعندها تصبح يجب هذه أشبه بآهة المتلاف .. التى تؤلم فى الوقت الذى تروح فيه عن النفس » وبقدر ما يبدو هذا تعبيرا عن كلوديوس وعن موقفه المميز في ارتباطه بالأرض .. بقدر ما يسهم هذا اسهاما محكما فى نسيج الرؤيا وقد أشرنا فيما سبق عن ارتباط هذا القول بمحنة هاملت وبأزمة الشر .

ومن الطبيعي كذلك أن نسمع بولونيوس وهو يتحدث عن « رداء الشيطان الذى يمكن أن نلبسه اياه ليكسبه حلاوة » فذلك ما يمكن أن نسمعه منه فعلا ومنه بالذات حسب طبيعته كما تبدو فى علاقته بالملك وبالموقف ، وهو بذلك وفى الوقت نفسه يصب فى المجرى الأساسى للرؤيا ، وذلك بمثل ما يبدو فعله ملائما له حيث يقول له هاملت « وداعا أيها الغبى التعس الأحمق المتطفل .... حسبتك من هو خير منك ، تلق مصيرك الذى يثبت لك أن الافراط فى التطفل ينطوى على بعض الخطر » مقتله وقول هاملت له ملائمان له ، وهما أيضا ككلماته يؤديان دورا فى النسيج العام .

. فالتفرد في الشخصية ، موقفها الخاص وفكرها ولغتها الخاصة ونهايتها الخاصة — كل ذلك يسهم في الرؤيا بدقة ويخضع لمطلبها .

والجدير بالاشارة على نحو خاص صلة الشعر بأوفيليا — في هذه الحدود — فهو اذ يشارك مشاركة بالغة الأهمية في مشهد جنونها ، نراه يؤدي بذلك وبنفس القدر من الأهمية دوره للرؤيا وللمواجهة الأخيرة للتحدي المأساوي .

يقول كولردج هنا « بدت في مبدأ الأمر ممتدة مثل نتوء صغير من الأرض داخل بحيرة أو جدول ماء تغطيه زهور منثورة تنعكس في صمت على صفحة الماء الساكنة ، ولكنه بعد حين ينهار أو ينفصل فيصبح جزيرة صغيرة سرعان ما تغوص بعد تطواف وجيز .. دون أن تحدث أي أثر لها في ماء البحيرة » .

فاما من حيث انها مجرد نتوء فيمكن أن نفهم ذلك بالمعنى الذي أشرنا اليه عن توحدهما مع كل من عالم هاملت وعالم الآخرين ، واما أنها غاصت دونما أثر فذلك ما هو موضع احتمال .. والنظر الى حديثها الشعري المعبر عن جنونها سرعان ما ينفي هذا ويضيء بوضوح ما يعنيه جنونها للموقف كله وما يتبع موتها وجنونها هذا أيضا . لقد أشرنا أنها بمثابة هاملت الذي لم يخض معركته مع الشر وهي بذلك البعد المواجه للآخرين — الذين يندفع هاملت نحو عالمهم ويختلط به — المنطلق الذي غادره ولم يعد يملك العودة اليه بعد التحامه بالشر ، ولذا فان جنونها اذ يعني حالة الانسحاب من عالم رفضها وهي على أبوابه تماما دون امتزاج به — رفضها اذ تقول نعم نهائية — فهذا الانسحاب انما يعني استحالة عودة هاملت الى نقائه الأول ... فمن حديثها التالي نحس النغمة التي لا تنقطع للنعم النهائية المحب ممتزجا بالعصافير وبالدهشة التي لا يمازجها أدنى مقاومة وذلك ايقاع هاملت القديم يتردد كاشفا الموقف انه مع الجنون ثم مع الموت يعني انسحابه نهائيا من عالمهم وهو يعني كشف التواطؤ في حركة الشر ومدى ما ابتعد ذلك بهاملت عن منطلقه .. الشعر في صلته بجنونها نفسه وموتها ونصيبها الفادح الغريب من الشر .. كل ذلك تسيطر عليه نعم النهائية .

« كيف أتبين صديقك الصادق من الآخر المازق .. قد زان قبعته بأصداف البحر وعلق نعليه بعصاه » والموت كيف يبدو غير ما وصل اليه هاملت في رحلته معه .. ؟

« مات وانصرف .. مات وانصرف على رأسه عشب أخضر مدبج بالأزهار الرقيقة الندية ..

بالدموع التي ذهبت معه الى القبر ، خالصة كندى الحب

حملوه مكشوف الوجه فى النعش ترالا ترالالا ٠٠

وعلى ضريحه سالت دموع غزار ٠٠

ليتك زاهرة يا عصفورتى ٠٠ » ٠

ليس الموت مزيج الشر كما يبدو فى الرحلة الأرضية بل نحن حيال دهشة الوعى الناصــع ، ان ما تقوله بجنونها العذب الأليم وبوجودها كله ٠٠ هو ما قالته أنتيجونا « انما خلقت لأحب » فى دهشة فقط دون تجاوز أنتيجونا الثورى ٠٠ فليس لديها سوى نعم ومن الغريب لها أن يكون هناك ما يحول دون هذا الحب ، هى غرابة خالصة فقط ، لا ترد الى نسيج التناقض الذى يعيشه الجميع فهى اذ لا تعرف عطاء عدا الحب ، فرغم هذا ولدهشتها بدرجة أدت الى انسحابها ــ لا تجد مرادفا له ٠

ان أوفيليــا تمضى وتترك تركة ثقية من الحب ، لا تجد أحدا فى الرؤيا بقادر على حملها ٠٠

((هذا أكليل الجبل ومعناه كفكر ٠٠

ثم هذه زهرة الثالوث ومعناها تذكر ٠٠

هذه ثمار لك وقليل من كف مريم ٠٠

هذه زهرة اللؤلؤ لك

كان بودى أن أعطيك طاقة البنفسج ولكنها ذبلت كلها حين توفى أبى ؟

يقولون انه مات ميتة صالحة ٠٠ لان ذلك الفتى سرور قلبى)) ٠

ولكن هذه التركة تبدو خلفية حتمية للقائنا الأخير مع هاملت عندما يتكشف أمامه التحدى ويواجه الواقع حيث تبــدو تشكيلا هرمونيا مع موقف هاملت الجريح جراحا نبيلة فى معركة الانسان كما خاضها وكما كشف عنها فى النهاية حيث هى معركة مقصود بها الانسان تماما ٠٠ وكما يمتزج نقاؤها الناصع على هذا النحو بالمواجهة الناقصــة الحتمية ــ التحــدى ــ فكذلك تمتزج كلماتها التالية كعزاء بجلال هاملت بعــدما أدى دوره ٠٠

((الى الله أصلى ٠٠ ليكن الله معكم))

وتلك آخر كلماتها للجميع ٠

الفصل الخامس

« الأزمة »

(١)

النفى التاريخى والحضارى ورحلة ابسن

ما تؤكده كل من التجربة اليونانية والتجربة الشكسبيرية أن التراجيديا رؤيا ثورية ـ رؤيا النبى الفنان البديلة ـ تطرح الجوهر الثورى لوجود الانسان .. ولكن شكسبير بدا ثائرا على نحو يتجاوز الطبيعة الثورية للرؤيا ، وذلك يتمثل بالدرجة الأولى فى محاولة التجاوز لهذا الواقع المختل وكما اتضح لنا فى خلق التراجيديا لديه على النحو السابق ، وعلى هذا يمكن أن نرى فى معركة هاملت بحدتها تلك وخصوصيتها وجها لصدام وعى الانسان مع هذا العصر فيما بدا من إختلال بين هذا المطلب والجدل مع الضرورة .... فشكسبير قد حاول أن يتجاوز مظاهر الشر على المستوى الاجتماعى المغلق كما بدأت تلوح فى عصره ولكنه أكدها وهو لم يواجهنا بعالم من الطبيعى أن تتحقق فيه التجربة الكلية كما تعنيها التراجيديا ـ بمثل ما تحققت فى أثينا ـ وانما واجهنا بعالم منقسم .. عالم لا تتضح فيه التجربة الانسانية فى كليتها وفى مطلبها الا بمواجهة حادة بين الفرد والمجموع ، وكل منهما على بعد شاسع من الآخر .. وثمة شىء فقد بالفعل ـ هو ما تعنيه المعاناة كما أوضحتها التجربة اليونانية أى بنفس التأكيد الحاسم الذى نلمسه فى ثلاثية أوديب ، اننا نواجه بالتحدى كما تواجهنا به التجربة اليونانية ولكن ما تعنيه المعاناة انما يلقى به شكسبير ضمن الموقف المبهم الذى يواجهه ، وتلك نقطة هامة .

ـ بهذا المعنى تبدو محاولة شكسبير ـ رغم واقعه المفتوح محاولة فردية تجاه عصر يتمخض عن مولد جديد يحس شكسبير أنه يرفضه ...

واذا كنا قد لمسنا فى مسرحية هاملت تلك الحيرة التى تعطى لثوريته صبغة انفعالية كثيفة ـ فنحن نستطيع أن نلمس ما هو أبعد من ذلك فى مسرحية الملك لير حيث نسمع نبرة عالية للغاية من الغضب ، غضب هائل نحس به يعصف بأعماق شكسبير ، حيث تكمن فى الرؤيا صرخة موجهة ضد تواطؤ رهيب حيال الانسان ... تواطؤ من كافة القوى ، تواطؤ ظلل هذه المسرحية بحالة من اليأس مريرة وجعل منها صرخة من أقوى الصرخات الممكنة على أبواب عصر مجهول تبدو ملامحه تهديدا للانسان من الداخل ، تهديدا بحالة من الطمس لا تبقى ولا تذر .

ولم يكن شكسبير متشائما فى هذا ولا فيما عرض علينا فى هاملت أو غيرها .. كان يملك وعى النبى الفنان لأن المستقبل أكده .

يقول الباحث (ميشيليه) ان عصر النهضة كان عصر « اكتشاف الانسان والعالم » وهو نفس الفرض الذى أشرنا الى أن الحضارة العربية حملته اليهم ـ ولكن وكما أشرنا لم يصاحب هذا الكشف العلاقة الجدلية بين هذين الكشفين ـ كانت كفة العالم ـ ممثلا للضرورة أرجح .. ومالبث أن أصبحت الكفة الوحيدة فى ميزان غريب .

فما تلا ذلك هو أن حركة التغيير الاجتماعى بدأت تتبلور ثم تشكل سيطرة كاملة على كافة مقومات الحياة ، ويبدو الفكر والفن بالتالى وجها لها . وعلى هذا فالمسرح بعد محاولة شكسبير لم يكن غير ذلك ، وهى بشكل ما نفس الفترة التى تلت المحاولة اليونانية وحيث تظهر طبقة وتنمو وتسيطر على مجرى الحياة وتظهر حركة فى المسرح تمثلها وتؤكد سيطرتها . ولكن ثمة فارق هام هو أن انكار الانسان بعدما كان متضمنا فى سيطرة حركة المجتمع والتاريخ ، يؤدى الموقف الجديد فى تطوره الى ظهور هذا الانكار بشكل مباشر الى جانب صورته الحقيقية الممثلة فى مقومات الوضع الحضارى الأخير .

فمع نمو الطبقة المتوسطة وتبعا لمطالبها وامتدادها والمثل التى تخدم تطورها بشكل عام ، كانت الثورة العلمية ومع هذه الثورة العلمية تجسد هذا الانكار فى اكتشافاتها وما توحى به من دلالات تؤكد معنى النفى والانكار للانسان كحقيقة ومصير . واذ نرى أن هذا الانكار يأتى فى الوقت الذى شكلت الحضارة لنفسها معه وبشكل كامل ، مقومات كافية ملغية للانسان بالفعل وليس بالاستدلال ـ ملتقيا هذا النفى الحضارى بالنفى التاريخى ـ فنحن نجد أن رد الفعل يقوم فى وجه الالغاء الصورى وليس أمام الالغاء الحقيقى الكامن فى مقومات الحضارة والتاريخ ، وان كان رد الفعل ـ رغم عجزه ـ مؤكدا للانسان . ونحن هنا نصل الى الموقف كما عرضنا له فى المقدمة التى سبقت الملاحظات .

تبعا لهذا نجد أن المسرح بعد شكسبير ظل مرتبطا بحركة الواقع ومجرد تعبير طبقي في الغالب وحين نعود الى الفترة التي تبعت الازدهار اليوناني نعني المسرح لدي الرومان ثم في العصور الوسطى فنحن نجد خضوعا مشابها لسيطرة الواقع ٠٠ ونذكر هنا تشابها بين المسرح الروماني والمسرح فيما تبع شكسبير لدى الاردى نيكول في بحث له دون دلاله محدد ولدن موضوعيته تؤكد هذا الارتباط من حيث ان المسرح صورة لتفاعل الانسان مع العالم بالسلب أو الايجاب ٠٠ ويحضرنا هنا تساؤل لاريك بنتلى : لماذا لم تظهر الدراما كفن رفيع الا على نحو متقطع على حين أن للموسيقى في عالمنا الحديث تاريخا متصل الحلقات وكذلك الشأن لألوان من الأدب كالقصة وحتى الشعر الغنائي ٠٠ لماذا نجد المسرح ابنا حائرا ؟ » ٠ وفي اطار ما أوضحنا حتى الآن فان ذلك تبعا لمولد المسرح أساس حيث يتحتم عليه أن يكون معبرا عن طبيعة التفاعل بين الانسان والعالم في تنوعه المصاحب لحركة التاريخ ، مؤكدا هذا التفاعل في مواجهة جريئة٠٠وذلك كما يبدو في المسرح اليوناني ومسرح شكسبير ومؤكدا أيضا له في خضوعه كما يبدو في المسرح الروماني ومسرح العصور الوسطى ، وكافة الحركات التى تبعت شكسبير سواء أكانت الكلاسيكية أو الرومانسية ٠٠٠ فالكلاسيكية الجديدة انما كانت تعبر بوضوح عن قيم ساكنة وماهيات الطبقة السائدة في فترتها ٠٠ هذا وان كانت الحركة الرومانسية في المسرح تدخل ضمن حركة التمرد في وجه الاستغراق وتمثل سلبا أو ايجابا محددا لهذا لم تخلق مسرحا لانها لم تؤكد الا تمردا معلقا دون نسيج الواقع ، وذلك خلال الشعر مستقلا بالنسبة لما يعنيه المسرح حقيقة ٠ هذا مع ادراك أن هذا الشكل المعلق للتجربة الرومانسية انما كان في النهاية ضمن حركة تخدم الواقع ٠٠٠ فالحركة الرومانسية وكما بلغت ذروتها في ألمانيا كان لها أثر واضح فيما آل اليه الواقع الألماني بتعقده وكوارثه وارتباطه بمقومات الحضارة المعادية ٠

ان المسرح مع موقف رد الفعل الذى أشرنا اليه أمام الثورة العلمية ــ نجده قد بدأ يتخذ ضمن هذا المد العاجز موقفا أكد أزمة الانسان وازمة التراجيديا وارتباط أزمة الانسان بأزمة التراجيديا ٠٠ تلك التى لم تر في جوهرها النور بعدما غادرنا شكسبير وقد أدرك العداء المبيت في وجه عصره وعصرنا للانسان ، وتحققت مخاوفه وأحكمت الحلقة حول الانسان بحضارة تسيجها مفاهيم سكونية تطبق على مطلب الانسان في تجربة حقيقية لوجوده وترفضه بذلك جوهرا ومصيرا ، ملتقية بالنفي التاريخي ــ وكان ذلك يعنى أن التجربة التراجيدية ووجهت بنفس الالغاء ونفس العداء ٠ . .

من هنا وحتى الآن فنحن نزعم بأن ابسن في محاولته كما سنعرض لها يكشف عن جوهر الموقف وأبعاده كلها وبدرجة تنسحب على كل المحاولات فى المسرح الأوروبى الحديث والمعاصر ٠٠٠٠ ان محاولة ابسن هى قصة فشل طويلة أمام الأزمتين ٠٠ وهى بذلك قصة المسرح الحديث والمعاصر ٠٠ ان ابسن فى رحلته الطويلة المعقدة يكشف بدرجة كبيرة من الوضوح عن الأزمتين معا ٠٠ أزمة الانسان وأزمة التراجيديا ٠ وحلقة مغلقة انتهى اليها الموقف ويكشف بهذا عن اخفاقه هو ، والى جانب هذا كله يؤكد أصالة الوعى الانسانى وتجاوزه كل عداء وأصالة الجوهر التراجيدى المؤكد لثوريته ٠

ونحن مضطرون شان ما حاولنا سابقا أن نطرح جانبا كل المفاهيم الشائعة عن مسرحه لنمضى فى التحقق من رؤية مختلفة دون بلبلة ٠

(٢)

بداية ابسن من حرية الشاعر العقيمة

ان ابسن يبدأ من منطلقين٠٠ممارسة الشعر والتتلمذ على كيركيجارد وذلك يعنى شيئا هاما ٠٠

ان الشعر فى الموقف الحضارى السكونى انما يعنى فى الحقيقة صورة للازدواج الفردى الذى أشرنا اليه فى المقدمة ٠٠ مفارقة الواقع فى الوقت الذى يكون فيه المرء غارقا فيه خاضعا لمقوماته ٠ انه بذلك تجربة شوق عقيم لا يخلص الفرد من تشكيل الواقع لتفاعله معه فالشاعر بدءا من حقيقة أنه يعيد للكلمات قدرتها على الكشف المباشر ويعود بها الى مهدها ومهمتها ضمن مهمة كيفيات الفن ٠ فهو يحقق حالة من التحرر ولكنها عقيمة سواء له أو للآخرين ، حيث ان فاعليته ــ فى صلته بالواقع والآخرين ــ تحكمها طبيعة الموقف التاريخي والحضارى ٠٠ يحكمها المستوى الاجتماعى والنفسى السكونى المؤكد له فى تجربة الفرد وتبقى تجربة الشاعر بتجاوزها مجرد شوق مردود ٠

والوجودية المعاصرة باعتبارها تبلورا لحركة رد الفعل ــ وباعتبارها محاولة للارتداد الى الوعى فى فاعليته الأولى كانت أقرب الى الاحساس بما يحيط بالشعر فى الموقف الراهن ٠٠ فيقول كيركيجارد عن الشاعر « انه رجل شقى يخفى فى قلبه صنوفا من العذاب الدفين وان كانت

شفتاه قد شكلتا بطريقة تجعل الآهات والصيحات التى تفلت منه تبدو كالأنغام الموسيقية العذبة . مصيره أشبه بمصير أولئك الأشقياء الذين يلتظون بالعذاب فى القصور القديمة من نار بطيئة دون أن يقوى صياحهم على بلوغ آذان الطاغية لترسل فيها الرعب ، فقد كانت ترن فى مسامعه كأنغام موسيقية عذبة .. أصارحكم بأننى أفضل أن أكون خنزيرا فى سهول امبجار ـ مفهوما من بقية القطيع على أن أكون شاعرا غير مفهوم من بقية الناس » .

وفى هذه الحدود يشير هيدجر فى بحث له عن الشعر استنادا الى هيلدرلن يشير الى أن الشعراء كالمعزولين فى صحراء الحياة عن الآخرين .

ويقول هيدجر عن الشعر كما يصل هيلدرلن الى ماهيته ـ انه صورة لزمن الشدائد « لانه يقع بين ضربين من النقصان وضربين من السلب .. فقدان الأرباب الذين فروا ، وانتظارا لرب الذى سيجىء » :

ومن محاولات هيلدرلن فى تأكيد ماهية الشعر من خلال شعره نفسه مرثية « الخبز والنبيذ » وتبدأ بحديثه الى الشاعر بقوله :

« ولكن أيها الصديق لقد جئنا متأخرين ..
صحيح أن الأرباب يجيئون ..
ولكن فوق رؤوسنا فى عالم آخر .. » .
ليصل فى النهاية الى قوله :

« .. فالى أن يحين وقت يشب فيه من المهد الحديدى أبطال تكون لهم كما فى الزمان الغابر قلوب قوية كقلوب الأرباب ثم يجيئون تسبقهم الوعود والبروق ..

الى أن يحين ذلك اليوم .. كثيرا ما يخيل الى ..
أن النوم خير لنا من أن نكون هكذا بغير زمان
أفاظل على هذه الحالة ؟ وماذا أعمل فى الانتظار ؟
وماذا أقول ؟
لست أدرى ، وأسأل نفسى :
ما جدوى الشعراء فى زمن البأساء والضراء ؟ » ..

ثم نجد سارتر ينتهى فى تعريف الشعر الى أنه اخفاق - وهذا حقيقى بشكل ما اذا ما ربطناه بحالة الازدواج بين التمرد العقيم والانغماس فى تفاعل مفروض مع مقومات عصرنا .

هذا بالنسبة للشعر ٠٠ وبالنسبة لكيركيجارد فنحن بازاء محاولة للارتداد الى الوعى فى أبعاده الأولية ـ وهو منطلق الوجودية المعاصرة كما تشير نتاجات ضمن حركة رد الفعل ازاء الالغاء المباشر للانسان ، وقد اتخذت خطوطا للمفهوم التراجيدى بالفعل ولكنها لم تتعد الخطوط لانها محاولة شاعر فى النهاية وأزمته تدخل ضمن أزمة ابسن كما سيتضح ـ انه لم يكن يدرك طبيعة الأزمة وان كان يشكل ما يحس الأمر فى حدود الطبيعة السكونية للموقف « فليشك الآخرون من أن عصرنا عصر فاسد أما أنا فأشتكى أنه عصر جدير بالاحتقار لانه يخلو من كل عاطفة ٠ ان أفكار الناس نحيلة هزيلة كالعرائس المزوقة والدوافع التى تنبض بهـا قلوبهم أضعف من أن ترتكب الاثم » وتتضح الخطوط التراجيدية لفكره فى قوله « ما هو اذن ذلك الشىء الذى أميزه فى كتابى (اما ٠٠ أو) أهو الخير أو الشر ؟ كلا ٠٠ اننى أحملكم الى حيث يكون الاختيار ذا أهمية بالنسبة لكم ٠ على هـذا يتوقف كل شىء فلو أننـا استطعنا الوقوف بالانسان فى مفترق الطرق ، حيث لا مفر أمامه من الاختيار ، لكان اختياره صائبا » ، « واننى فى (اما ٠٠ أو) لا أحدد موضع الاختيار بين الخير والشر وانما أحـدد الاختيار بين الخـير والشر أو انعدام قيام مثل هذا البديل » ٠

أن يرتبط ابسن بهذه الخطوط فى شعره وتشكل تمردا داخليا ما يتولد شعر ٠٠ فهذا لا شىء يحول دونه ، بالنظر الى موقف الشاعر كما حددناه ، ولكن فى الوقت نفسه نجد أن ارتباطه بخطوط كيركيجارد هذه يؤكد استعداده أن يتجه للمسرح ، بل يحتمه ٠

ولننظـر الى قصـيدة له هى قصـيدته (فى البرية) كما تعرضها الباحثة ميوريل براد بروك ـ وذلك لطولها :

تستهل القصيدة بمغازلة فى ظل التل فى احدى أمسيات الصيف ٠٠ الفتاة تستعطف والأغنيات تمرح ، والعاشق يكسب الجولة رأيت فيها العـذوبة والخوف ٠

وأحسست ببدنها الفتى يرتجف

ومع الصباح يهم الفتى الى التلال لصيد غزلان الرنه ويلتقى فى طريقه بأمه فى الميدان الناصع فى الوادى السحيق ، ويطلب من الفتاة أن تجهز نفسها للعرس ، ثم يستلقى بين عيدان الخلنج فوق التل يفكر فى فتاته فى حبه لها ، متمنيا أن يكون الطريق أمامها شاقا لكى يمهده لها متحديا الاله ذاته فى فرض الرعاية عليهـا وفجأة يظهر رجل غريب صياد من

الجنوب ، ذو عينين كبحيرات الجبال فتملك العاشق خوف غريب وان أحس بالغريزة ان هناك شيئا يربط بينه وبين الصياد • ويدعوه الصياد الى قمم الجبال للعمل بدلا من الانسياق للأحلام •

وهكذا يمكث الفتى بالجبال طوال الصيف ، حتى اذا ما حل الخريف أحس بمقت تجاه الوادى فيعد العدة لاحضار أمه وعروسه للعيش فى الجبال عند قدوم الربيع وتراوده الرغبة فى مشاهدتهما ، ولكن بعد فوات الأوان اذ يكون الجليد قد غمر جميع المسالك ، ويدرك الفتى أنه لم يعد فى طوقه أن يتقبل العيش فى الوادى •

ويدور الجزء التالى فى ضوء نجوم الشتاء ، وقد ألف العاشق حياة الوحدة وان كان لدى سماع أجراس الميلاد تنتابه لواعج الحنين مرة أخرى • وهنا يظهر الصياد الغريب ويلتقط الأفكار اذ تصدر عنه • وفى هذه اللحظة يبـدو وهج صاعد من قرابين أمه وقد اشتعلت فيها النار ويشير الصياد فى فتور الى جمال النيران مقترحا أفضل الزوايا لمشاهدة المنظـر ، ثم يختفى تاركا الابن وقد تجمدت فى عروقه الدماء واحتوته النيران وان أحس رغما عنه بجمال المنظر •

وفى الجزء الأخير يحل الصيف •• ويرقد العاشق فى دفء أعواد الخلنج ــ وتلك حالة من الحنين للوادى ــ حيث يرى عن بعـد بأعماق الوادى موكب عرس يتحرك بين الأشجار •• انها عروسه تزف الى رجل آخر غيره وتكون اللطمة الأخيرة لحنينه ويكتشف العاشق أن قلبه قد خرج من المحنة أخيرا وقد تحرر انه قادر على تقبل حياته المحطمة كمادة للتأمل، وانه ليرنو الى السعادة بنفس قدت من فولاذ من فوق خط الحياة الجليدى• ثم يظهر الصياد الغريب ونجـده قد أصبح الآن حرا طليقا • ويعترف العاشق على الرغم من أن قلبه قد تحجر وحياته قد تحطمت فهو يستطيع الآن أن يتحمل الحياة فى القمم العالية :

« الآن صرت من فولاذ •• أتبع النداء

الى ضياء القمة والوهج ••

حياتى السفلى قد انتهت

وفى أعلى البرية الله والحرية

بينما يتخبط الأشقياء من تحت فى الحياة » ••

ونحن بازاء نفس الخطوط •• الاختيـار بالمعاناة ومفارقة الماضى وهو الواقع ــ نحو الحرية •

وهى وان كانت فى حدود الاختيار كما يحدد كيركيجارد ـ الاختيار بين الجمالى والأخلاقى ـ الا أنها توضح بشكل أهم استقرار معنى التناقض المفتوح أمام الحرية الانسـانية ، فى وعى ابسن بما يحسه من اقتراب ملموس فى الوقت نفسه من الرؤيا المسيحية ـ تركة الماضى الممثلة فى فكرة الخطيئـة الأولى والتى يتحتم تجـاوزها كمـا يبدو ذلك فى فكرة الخـلاص ٠

وتلك هى الملامح التراجيدية التى منحت وعى ابسن صبغته الثورية بشكل مبدئى منذ البداية وحتى النهاية ٠٠ التناقض بين اخفاق تمثله تركة قائمة ونزوع للمفارقة ٠ هذه الخطوط كما تؤكد ارتباطه بكيركيجارد فى المضمون التراجيدى فهى تشير الى أنه فى طريقه الى المسرح ٠

ونسأل بعد هذا ٠٠ ما الذى يعنيه ذلك بشكل مبدئى ؟

ما عناه ذلك بالنسبة للتجربة اليونانية أن الشعر مضى الى تجربة تراجيدية كاملة فى مواجهة الواقع ، نعنى أن مولد التراجيديا فى أثينـا كان انتقالا حتميا من الشعر الى الدراما فى تجربة كاملة استطاعت تبعا لما أشرنا أن تواجه الواقع والفكر الساكنين ٠٠٠ أما هنا فالأمر مختلف ، ان ابسن يبدأ من الشعر حيث الشعر معزول وتمرد عقيم فى واقع معاد ٠٠ ولذا فهو يتلقى من خلال تمرد عقيم خطوطا أو مضمونا تراجيديا بازاء وضع معاد باحكام لأى جانب ثورى مثلما هو معاد لطرح أى فاعلية ثورية على الشعر ٠

ان ابسن بولوجه الى المسرح بهذه الخطوط التراجيدية يواجه ضرورة الالتحام بعصره فى صلته الحتمية به وبالآخرين ، وأن يصل الى مواضعات حقيقية تصل ما بين محاولته تحقيق تجربة تراجيدية وواقع عصره هذا ٠ وذلك يعنى بالتأكيد التخلى عن موقف الشاعر فى احتمائه بحريته العقيمة ازاء عصره ٠٠

انطلاقا من هذا المضمون التراجيدى يمضى ابسن فى رحلة طويلة لاجل أن يصل الى تحقيق فعلى للتراجيديا ٠٠ محققا مثلا متواصلا ٠ حيث يتأكد لنا اخفاق محتوم ، تتضح معه أزمة التراجيديا متصلة أوثق الاتصال بالنفى التاريخى والحضارى للانسان ٠

(٣)

الاخفاق الأول « تأكيد اخفاق الشاعر »

يؤكد ابسن أن نظام تتابع أعماله مهم فى حد ذاته ، وتلك حقيقة بالغة الأهمية بالفعل ·

منذ أن بدأ ابسن محاولته فى المسرح مع ممارسته للشعر وحتى يحل الى ألمانيا بعيدا عن النرويج غاضبا ونحن نرى تجسيدا لتلك الحتمية التى نشير اليها ، ضرورة التخلى عن موقف الشاعر ·

مسرحية «ملهاة الحب» نموذج للمحاولات فى هذه الفترة · موضوعها حول الشاب الشاعر (فالك) الثائر على الأوضاع فى المجتمع والمناوىء للتقاليد ، يجعله الحب العميق الذى يربطه بفتاته سوانهيلد يأبى أن يزوى فى متاهات الحياة اليومية · ولذلك يدع فتاته فى رعاية عجوز حكيم ويمضى الى الجبال بعدما يهز فكره الحب والزواج كما يراها المجتمع حوله ، هزا عنيفا ويهزأ بالجميع ·· ومع ذهاب (فالك) تلقى الفتاة بخاتمه فى الخليج ـ لتكسبه من جديد مع مشرق الأبدية كما تقول ـ بعدما وصلا الى نفس الايمان ·

ونحن ازاء نفس المضمون بل ونفس الموضوع فى قصيدته السابقة (فى البرية) وقبل ذلك نحن بازاء حرية الشاعر التى يمنحها لنفسه ولا يعرفها المسرح ·

عندما بدأ شكسبير طريقه الى المسرح لم يكن من المستغرب أن نراه ناشئا يجرب ويخطو فى تؤدة وبتهكم ولهو كما يبدو فى ملاهيه الأولى ولكن كان يسنده فى الوقت نفسه مواضعات تصله بالواقع حوله مواضعات المسرح الشعبى وتمضى به ، أما ابسن فليس يجرب وليس يلتزم بمواضعات محددة للدراما ثم ليس يدرك أى مواضعات تصله بالواقع ـ واقعه ـ وكل ذلك مرادف لكونه ما زال الشاعر الذى لا يدرى حقيقة مشكلته حينما يهبط على خشبة المسرح بقصيدة درامية يخول لنفسه فيها حريته الخاصة كشاعر ، ويلبس الملامح التراجيدية التى استقرت ففى وعيه هدفان من الخارج ·

ولذا ووجه برفض من الواقع له · انه لا يفهم فحسب بل يواجه بعاصفة شديدة من الجميع باعتبار المسرحية تعريضا بالزواج والدين ونجد

أن مسرحيته لم تعرض لانها لم تجد من يجرؤ على اخراجها وانتقمت الكنيسة لنفسها بأن تدخلت لاحباط الالتماس الذى قدمه لكى يتعاطى من خزينة الدولة مرتبا شهريا باعتباره شاعرا ٠

والحقيقة أن الأزمة أزمته هو قبل أن تتضح له أزمة الواقع حوله ، والشيء المهم بالدرجة الأولى أن هذا المضمون التراجيدى لا تقف خلفه معاناة من ابسن ولا يحمل أى حياة حيال حقيقة الواقع ٠

وان الأمر يبدو شوقا شعريا ألبسه ابسن قضية ظل لفترة يتشبث بها وهو القومية النرويجية وقد نستطيع أن نربط بينها وبين منطلقه التراجيدى هذا باعتبارنا اياها دعوة للتخلى عما هو بال من الماضى وتجاوزه نحو ما هو أفضل ، ولكنها لم تكن الا رداء خارجيا لرؤياه ولم يكن يدرى حقيقة ما تنطوى عليه هذه القومية من ارتباط بواقع معقد يتربص به دون أن يدرى حتى الآن ٠٠ كل ما كان يشغله بعد ارتباطه بثوريته أن يكون بهذا شاعر النرويج القومى فى طموح مجرد يعبر عنه فى قوله :

سوف أبتنى لنفسى قصرا من السحاب

جناح وجناحان يظهرانه الى الوجود ، وجناح صغير

سوف يتألق مصراعه عبر السحاب

وسيأوى الجناح الكبير منشدا خالدا

ويفتح أصغرهما بابه على مصراعيه لاستقبال غادة حسناء ٠٠

ولذلك لم يكن الصدام يعنى أن يتجه بالدرجة الأولى الى حقيقة ما كتب قدر أن يتجه بالنقمة الى الواقع حوله ٠ وينتهز فرصة امتناع النرويج عن مشاركة الدانمارك فى صد الهجوم البروسى عليها ــ ليكيل السخرية للنرويج ، فى الوقت الذى يكشف فيه عن تناقضه ، اذ يهرب من التطوع فى الجيش الدانماركى مثلما تطوع الكثيرون من أصدقائه بدعوى أنه يحارب بأسلحته الخاصة ويردد على نحو يدعو للسخرية منه ولتأكيد احساسنا بقوله بحقيقة موقفه :

« ليسعدنى أن أغرق لكم سفينة النجاة »

« اننا نبحر وفى حمولتنا جثة ميت »

وهو بهذا كله بعيد عن حقيقة الواقع وحركته والنسيج الحضارى المعادى ، وعلى هذا النحو يخرج الى المسرح كشاعر فحسب غافلا عن ارتباط محتوم لابد له منه ٠٠ بالواقع ٠٠ اننا نراه يشخص اخفاقه على

نحو خاطيء في خطاب لصديق له « أما الشخص الوحيد الذى أعجب بالمسرحية فكان زوجتي ، انها الطابع الذى يتمناه كل رجل مثقف فهى غير منطقية ، ولكنها ذات ملكات شاعرية قوية ، وعقل واسع طليق ، ونفور شديد من كل أمر تافه وهذا لم يفهمه أحد من مواطنى ، وأنا لم اشأ ان أجعل منهم كهان اعتراف لى ولذا حكموا على بالقطيعة ، كانوا جميعا ضدى » ٠

وبهذا الاغفال ، وبأزمة الشاعر يكتب براند وبيرجنت ـ الى جانب المطالبين بالعرش ، مؤكدا استمرار عزلته فى هذا التصور لامكانية الشاعر المعزولة ، انه يتكلم عن براند بقوله « لقد عرضت فيها لذلك ارتباط محتوم وعلى أى نحو بهذا الواقع وتتطلب منه تجاوز موقف الشاعر كان يدرك ما يعنيه هذا تماما بالنسبة للواقع » ، انها كانت تعبيرا عن أزمته كشاعر ـ حيث تعزله حريته العقيمة عن المسرح ـ وهو كان يحسها على أنها أزمته ككاتب مسرحى غير مفهوم ، ومن هنا استمر الالتباس ٠ اننا نراه فى هذه القصيدة الدرامية يكتب باحساس الشاعر وقد تبدى له ما ينطوى عليه موقفه من اخفاق ولذا فنحن ندرك الى جانب تصوره لها وجها للاخفاق المحتوم للشاعر فى عصرنا ، فالشاعر يمكن أن نراه بيرجنت الذى لم يستطع أن يكون نفسه ٠٠ وهو بيراند الذى خاض تجربته الخاصة تماما وابتلعه الجليد فى النهاية دون أن يغير شيئا من علاقته بالعالم ٠

واننا نجد حديثا لابسن عن بيراند له دلالته تماما بالنسبة لهذه النقطة ، واقترابه على نحو خاطف من خطورة موقفه « ان بيراند هو أنا فى أحسن حالاتى ٠٠ وفى أثناء كتابتى لمسرحية بيراند كنت أضع زجاجة داخلها عقرب ، وكانت هذه الحشرة تمرض من حين الى آخر فكنت أعطيها قطعة من الفاكهة الطرية فكانت تنقض عليها انقضاضا عنيفا وتفرغ فيها سما ، وبهذا تبرأ من علتها مرة أخرى ٠٠ أليس يحدث شيء من هذا القبيل بالنسبة لنا معشر الشعراء ؟ » وبالفعل كانت تجربة شاعر يمارس معاناته التلقائية ، وهدفه الأساسى أن يبرأ منها دون مواجهة لحقيقة ذلك، وانه ينفى أن تكون بيراند ممثلة لتجربة كيركيجارد ـ حين ردد البعض ذلك ـ وانما تمثله هو فقط ٠٠ والحق أنه هو وكيركيجارد أيضا والتجربة المغلقة للشاعر كما يتحتم عليه أن يتخلص منها ، هو ما تعنيه هذه المحاولة ٠

لم يكن واضحا اذن لابسن أن صدامه بأهل بلده ، ليس مجرد رفض عدائى أن يكون شاعرهم القومى ، وانما مصدره هو انفصاله عن عصره الذى يربطه واياهم بنسيج عليه أن يتبينه ، ليتيسر له بالتالى التخلص من عزلة الشاعر داخل تجربته العقيمة ٠

وبهمه لهذا النسيج هو طريقه الحقيقى الى المسرح ، ومعرفة أى مواضعات يحملها للمسرح ، وأى مواضعات لخطوطه التراجيدية ، ان كان بالامكان استخلاص تجربة مجسدة لها فى لقائه هذا ٠ أزمته مع المسرح هى أزمته مع الواقع ، فكما أنهم لم يرفضوه لانه يواجههم بحقائق يهربون منها أو يقصرون عنها كما تصور ـ وانما لانه لا يدرك أزمة الشاعر مع الواقع الراهن ـ فعلى هذا النحو لم يدرك أن تجربة الشاعر فى عصره هى تجربة خارج الواقع وعقيمة بالتالى ، وان تجربة المسرح مبدئيا هى ارتباط محتوم وعلى أى نحو بهذا الواقع وتتطلب منه تجاوز موقف الشاعر نحو مواجهة الواقع الذى ينطوى على استعباد ما ٠

ولم يأت التقاء ابسن بجوهر الواقع من خلال واقع النرويج الخاص وانما بدأ التقاؤه بمواجهة لأصداء الواقع الحضارى العام وخارج النرويج، ثم انتهى الى الالتقاء بالواقع مكثفا فى نطاق المجتمع النرويجى ٠

فمع مغادرته النرويج تاركا اياها نحو ألمانيا ، يقرر التخلى عن فكرة القومية المسيطرة عليه ـ وذلك ضمن ثورته على النرويج ـ ومع تخليه عن هذه الفكرة يبدو كأنما تهيأ ليحس ويدرك ما حوله ٠٠ وكان أن أدرك وأحس ما يكفى ليمنحه اقترابا كبيرا من طبيعة العصر الكامنة ٠٠ وصمت فترة خاض فيها هذا اللقاء ثم كتب مسرحية « الامبراطور والجليلى » ٠

يقول ابسن عن تلك المسرحية انها « أول عمل كتبته وأنا خاضع لتأثير العقلية الألمانية ٠٠ وكانت نظرتى الى الحياة ما برحت نظرة رجل قومى من أهالى اسكندناوه ٠٠ ولقد كنت فى ألمانيا خلال الحرب (حرب ١٨٧٠) وخلال التطور الذى ترتب عليها ٠٠ وأثر ذلك كله على نفسى بطرق شتى ، وكان لهذا التأثير قوة محولة وكانت نظريتى فى التاريخ والحياة الانسانية حتى ذلك الحين نظرية قومية ، ولكنها اتسعت الآن وصارت نظرية عنصرية ٠٠ ولهذا أستطيع أن أكتب مسرحية (الامبراطور والجليلى) والى جانب هذا التأثر من ابسن بالواقع الألمانى ـ وهو تأثر محزن وكان هذا الواقع أحد التجسيدات المباشرة للواقع الحضارى ـ فنحن نجده يلتقى بأسوأ ما فى التيارات السائدة والمتصلة بمقومات الواقع ، انه يأخذ عن نيتشه جانبه المتواطىء مع الواقع ، والمؤكد لهذه العنصرية ، ويأخذ عن شوبنهور الجانب المظلم فى فكره ـ دون دلالته العامة ـ نعنى النغمة العبثية فى فكر شوبنهور والممثلة فى حديثه عن الارادة العمياء التى تدوس كل شىء وتسلب الجدوى والمعنى من الحياة الانسانية بما يؤكد بوجه خاص على مشكلة القيم ـ ولا نغفل أن ذلك ضمن ادراكه للنفى المباشر من قبل الدلالات العلمية للانسان كما واجهت الجميع فى فترته وما سبقها وذلك مرتبط تماما بنتيجة هذا اللقاء ٠ فى

الوقت نفسه يصطدم هـذا بتأثير كيركيجارد الثورى فى وعيه وتحريكه لفاعليته دون تحديد بتلك الملامح التراجيدية التى لا تسندها معاناة ، ولذا نراه يكشف عن كفر بهذا الدين الشخصى الباطنى الذى كان يدعو اليه كيركيجارد ، ولكنه يظل متشبثا فقط بالمنطلق الثورى خلال اضطرابه الغريب ـ المنطلق الذى أمده به كيركيجارد ٠٠

وتاتى مسرحية (الامبراطور والجليلى) تعبيرا عن هذا اللقاء العنيف بتيارات الواقع فى اشارة غير واضحة لسطوته التى لم يخض ابسن معركته معها بعد ، وان ذلك يبدو خلال الاضطراب المصاحب لهذا كله ، نتيجـة حتمية للصـدام ٠

فى هذه المسرحية يتجاوز ابسن موقف الشاعر دون أن يحقق لقائه بالواقع والمسرح ٠٠ ذلك لانه انتقل منموقف الشاعر الى موقف المفكر ٠٠ مفكر يكشف عن اضطرابه الشديد فى لقائه بتلك التيـارات ، ومبعث الاضطراب هو تمسكه فى الوقت نفسه بالاطار الثورى التراجيدى المناقض لكل الجـوانب السـكونية والمعـادية مما تجـاوب معه ابسن فى هذه التيارات ٠

نحن ازاء خيال مفكر يخوض معركة واسعة يطرحها علينا بتعقدها واضـطرابها فلسنا بازاء عمل فنى والأمر يمكن أن نوجزه فى أننا ازاء انتقالة فكرية كان يحتاجها ابسن حيث كان قبلها شاعرا وعليه بعدها أن يتخذ سمات رجل المسرح ٠٠ كانت فى الحقيقة مرحلة انتقال للتخلى عن الشاعر ومواجهة عصره باختياره المسرح ٠٠ .

وان هذا الى جانب ثوريته تناقض لن يحل أبدا كما سنرى ٠

ونستعرض المسرحية كما يلخصها بفهم ألاردى نيكول لنحس مباشرة هذا الاضطراب الفكرى الذى تجيش به ، والذى يتضح بوجه خاص من تعاطف شديد مع جوليان ثم انتهـائه الى الخـروج عن الواقع التـاريخى بالفعل ليدفعه ، وذلك انمـا يكشف عن أزمتـه هو شخصـيا فى الالتقاء الخاضـع لتيارات عصره وفى الوقت الذى يحمل فيه ملامح تراجيـدية مناقضة فى النظر للتجربة الانسانية ، وعليه أن يكتشف مصير هذه الملامح فيما بعد لقائه بنسيج الواقع العقلى ٠

« ٠٠ يعـرض لنا ابسن فى البـداية شخصية بطل المسرحية الأمير جوليان ، الذى كان يعيش أثناء حكم الامبراطور يميل الى المسيحية ، والأمير الشاب ذكى بهى الطلعة فخور بمهارته فى الجدل والمناظرة يعشق الجمال

والحياة وفى الوقت ذاته تميل به روحه الكبيرة الى التبرم بالمعرفة التى حصل عليها ويسعى وكله شغف وتوق الى معلم اثر معلم محاولا دائما أبدا أن يسبر أغوار الفكر الانسانى ويدلف الى مجاهله ، وينتهى به الأمر الى مقابلة الصوفى ماكسيموس الذى يستحضر أرواحا وراء غياهب الزمن ، ويعرض على ناظريه صورة للامبراطورية الثالثة ٠

ويفسر ماكسيموس هذا قائلا :

ماكسيموس : هناك ثلاث امبراطوريات ٠

جوليان : ثلاث ؟

ماكسيموس : أولا هناك الامبراطورية التى تأسست على شجرة المعرفة ثم هناك الامبراطورية التى اعتمدت على شجرة الصليب ٠

جوليان : والثالثة ؟

ماكسيموس : أما الثالثة فهى امبراطورية السر العظيم ، امبراطورية سوف تعتمد على شجرة المعرفة وشجرة الصليب معا ، لانها تكرههما وتحبهما سويا ولانها تستمد حياتها من شجرة آدم ومن الصليب ٠

وعندما صار جوليان امبراطورا سعى الى تدعيم حكم يسوده التسامح القريب ، ورغم هذا فقد دفع الى ارتكاب سلسلة من الاضطهادات منها ما هو حقيقى ومنها ما هو وهمى ٠٠ طرد موظفى القصر لكونهم ثلة فاسدة نفعية ٠٠ واتهم بمهاجمته للكنيسة بينما سلك المتعصبون الذين يتوقون للاستشهاد مسلكا استدعى منه تدابير صارمة ٠ واذا تتبعنا مسلك جوليان فى الجزء الأخير من المسرحية وجدناه رجلا يسعى كالمحموم لاخماد روح لا تغلب ، وينتهى الأمر بأن يحطم نفسه فى سبيل ذلك وتغشاه نوبة من الجنون أثناء حملة مشئومة الى بلاد فارس ويتسلط على ذهنه التفكير فى المسيح أينما ذهب وأيما فعل وبعد أن يغرر به جاسوس فارسى يصدر أوامره باحراق الأسطول الامبراطورى ، وعندما يتصاعد لهب النيران ينفجر صائحا فى نشوة المنتصر « نعم ان الأسطول يحترق ! وهناك شىء يحترق غير هذا الأسطول ، ففى هذه النار المندلعة يحترق هذا الجليلى ويتحول الى رماد ويحترق معه كذلك امبراطور الدنيا ولكن من هذا الرماد سيبعث ـ كذلك الطائر العجيب ـ اله الأرض وامبراطور الروح فى شخص واحد ٠٠ فى شخص واحد ٠٠ فى شخص واحد » ٠

وتزداد الظلمة التي غشيت نفسه عمقا بعد عمق فتصمت أصوات الآلهة الذين استشارهم ماكسيموس من أجله ٠٠ وينتهي أمره بأن يقتله صديق صباه أجاثون ويموت على علم بأن المسيح قد انتصر وأن حلمه عن الجمال الوثني والمتعة الوثنية قد خدعه ، وفي الوقت نفسه ، نشعر بأنه في فشله كان أداة لقوة أكبر من قوة المسيح أو قوة الآلهة الوثنيين القدماء :

ماكسيموس : لقد ضل سعيه كقابيل ٠٠ لقد ضل السبيل كيهوذا ان الهكم مسرف أيها الجليليون ٠٠ انه يفني أرواحا عديدة الم تكن حينذاك بل الآن كذلك الرجل المضل ـ انك ضحية على مذبح الضرورة ؟ ما قيمة الحياة ؟ انها لهو وهراء ، حتى ما نريده ندفع اليه قسرا٠٠ايه أيها الحبيب ، ان كل الدلائل خدعتني ، وكانت كل التنبؤات ذات حدين ، فرأيت فيك الوسيط بين الامبراطوريتين ان الامبراطورية الثالثة آتية ، وتسترد روح الانسان تراثها ـ وحين ذاك نقدم اليك قرابين الغفران ٠٠ (يخرج) ٠

باسيل : لقد برق في خاطري كنور وهاج كبير بانه هنا يرقد جوليان أداة الله النبيلة المحطمة ٠

ان ابسن في الحقيقة يصل الى نقطة حاسمة بمواجهته عالم الرومان بعالم المسيح ثم بتلك المزاوجة في الحديث عن الامبراطورية الثالثة ٠٠ يبدو هذا نظرة جدلية مباشرة للتجربة الانسانية ، ولكن الأمر في الحقيقة ليس يؤدي الى تأكيد شيء من هذا بل يجرنا الى سخرية ، فمن خلال تصوره لرحلة جوليان ، التي تكشف عن اضطراب وتعقد تفكيره هو ما يصل الى الكفر بطبيعة جوليان كما رسمها وتعاطف معها في البداية ، ويلقي بها في أتون قوة غاشمة ليست بأحد القوتين الحقيقيتين ، قوة تجعل الأمر التباسا ، ويبدو الموقف تحيط به أكذوبة لا يتبينها ، ان ذلك كان يعني اهتزازه هو شخصيا بازاء تجاوبه مع الواقع الحضاري من أحد وجوهه المضللة له والمؤكدة للواقع ـ هذا التجاوب الذي صدر أساسا عن أزمة طموحه في بلده متجاوبة معه بما يتضمنه من خلفية أساسية تنفي الانسان ، وهو ما يصطدم باستعداده الثوري كما تمثله تجربة الشاعر المعزولة ، ولذا فليس التناقض هنا تراجيديا ، ذلك لانه اتخذ اطارا عدميا لا يتضح معه تجاوز ما ، ولكن حالة ـ احباط واضطراب ٠ فموقفه مزيج من التواطؤ والرفض ، تواطؤ مع هذه التيارات وما يحيط بها من عداء للانسان ورفض يمثله استعداد وعيه ، وهو مزيج يصل به الى ضباب شديد واحساس بالاحباط ٠

واننا نرى ابسن يردذ فى هذه الفترة وهو بالمانيا تلك الكلمات الموحية بذلك :

« هناك لحظات يخيل الى فيها أن تاريخ العالم باسره أشبه بحطام سفينة وأن الشىء الهام الوحيد هو أن ينجو الانسان بنفسه » .

لقد أطاح الصدام هنا بتجربة الشاعر ـ الشوق الحر العقيم وعزلته المحتومة ـ والذى كان قد عرضها للصدام اطارها الثورى الذى مضى به الى المسرح فلفظ الواقع تجربة الشاعر فى المسرح ودفع به ليطل على عصره حيث يسلبه حرية الشاعر بوجه عبوس مختلط اللون .

وهذا ما حدث ، فقد توقف ابسن بعدها فترة طويلة ـ أربع سنوات أخرى صامتا ـ وقد أدرك أن عليه أن يودع الشاعر وأن يمسك باستعداده الثورى مجردا ويستجمع نفسه متجها الى الواقع حوله ولكن متخطيا هذه الصورة المخيبة التى تبدت فى لقائه بالواقع على مستوى الفكر المجرد حيث قذف به الى الضباب .

ويبدأ بالفعل فى تأكيد رغبة واضحة فى الابتعاد عن الشعر حيث يقول خلال هذه الفترة « الشعر بالغ الضرر بالفن الدرامى وليس من المنتظر أن يستخدم الشعر فى مسرحيات المستقبل اذ من المؤكد ـ على ارجح تقدير ـ ألا تتلاءم أهداف الأدب المسرحى فى المستقبل مع الشعر ـ ولهذا كتب عليه أن ينتهى ويزول » وهو لا يتحدث عن الشعر بما تعنيه ، ولكن قوله ذلك على أية حال متصل بالأزمة فى معايشتها المبهمة .

ان ابسن يبدأ من المعطيات المباشرة للواقع حوله يحدق بهـا فى وضوح وبموضـوعية ثم يخوض معها تجربة وعيه الخاصـة بمضمونها التراجيدى ، وذلك يعنى أن يحقق مع هذا الواقع بنسيجه الذى يسعى ليتبينه تجربة ثورية تتجاوزه ، وهى لو تحققت بالفعل ونجح فى ذلك فليست سوى التراجيديا .

فماذا تم فى هذا اللقـاء الذى تبدأ معه معركة ابسن الحقيقية مع أزمة الانسـان وأزمة التراجيديا ؟

(٤)

الاخفاق الثانى « صدام مباشر »

بدأت المحاولة بمسرحية (أعمدة المجتمع) ٠

وقبل أن نبدأ فى متابعة ذلك نود أن نشير أولا الى أن ثمة محاولة نظرية بدأت بها أزمة المسرح عموما كما سنصل اليها ، ومهدت لابسن فى الوصول الى هذه النتيجة ، تلك هى محاولة الكاتب الألمانى « هبل » ، وتتلخص نظريته على النحو التالى وكما عرض لها فى كتاب صغير لباحث دعم هذه المحاولة مع هبل وهو «هرمان هنتر» ـ كتابه (الدراما الحديثة) والذى قرأه ابسن وهو فى ألمانيا فى مرحلة بحثه ، ومنها يبدو أنها كانت عاملا هاما فى مواجهته التالية للواقع « ٠٠ تتأصل الجذور الأخلاقية لزماننا فى النزعات الناشبة فى داخل شخصياتنا وفى أسرار حياة الأسرة التى تزلزلت من الأساس وكذلك تتأصل فى تربة أوضاعنا الاجتماعية المتفجرة تفجر البراكين « ولكن حيث يوجد الصراع الأخلاقى العميق يوجد القدر ، هائلا جبارا وحيث يوجد القدر الجبار فى داخل النفس توجد التراجيديا البحتة ، واذن فنحن نجد حوالى عام ١٨٥٠ طرازا من التراجيديا متطورا بعض الشىء ، وهذا الطراز متزيا بزى الحياة الحديثة » ويشير بذلك الى محاولات هبل فى المسرح وهى لا تكشف فى الحقيقة عن الأزمة وان كانت مع نظريته قد مهدت لاحدى مراحل تجربة ابسن الطويلة التى ستكشف لنا بشكل متكامل عن الموقف ، وكانت فى الوقت نفسه تصفية للحركة الرومانسية فى المسرح ، بوصفها تمردا يلتقى بشكل ما مع تجربة ابسن الشاعر ويتحتم تصفيتها فى مجال المسرح تبعا لأنها تمرد من خارج الموقف ، والمسرح ـ كما نؤكد ـ مرتبط بالواقع سلبا أو ايجابا ، ولذا فكما أشرنا لم يكن للحركة الرومانسية مسرح حقيقى ، ويمكن أن نرى أن ابسن فى مرحلته الأولى ـ أزمة الشاعر ـ يلخص موقف الحركة الرومانسية فى المسرح ٠

ونعود الى بداية المحاولة لدى ابسن (أعمدة المجتمع) ٠٠

(بيرنك) بطل المسرحية نموذج واضح تماما للطبقة البورجوازية يخضع تماما لكل ما يشكل هذه الطبقة من الظروف المعاصرة ، وكل ما يفرضه عليها الواقع ، واقعها وحركة الواقع العام ـ من التزام وهو يسير على درب هذه الطبقة بشكل طبيعى ، وذلك ما يمكن أن نلمس له تأكيدا واضحا من ابسن ٠ ان بيرنك تاجر وصاحب أعمال واسعة ، ويشرف على شركة النقل البحرى ، وله ترسانة لاصلاح السفن ، وتبدأ

المسرحية في منزله بحديث بين عامل مسن واع في ترسانته وهو (أون) وبين رئيس الكتبة (كراب) ندرك معه منذ البداية التصاقا شديدا بحركة المجتمع ·· يدور بينهما الحوار التالى :

كراب : أمرنى بيرنك أن اخبرك بالآتي : عليك أن تمتنع عن أحاديثك للعمال في أيام السبت ·

أون : أيجب على ذلك ؟ لقد كنت أظن انه يمكننى أن أستفيد بوقت فـــراغى ·

كراب : لا يمكنك أن تستفيد بوقت فراغك في تعطيل العمال عن العمل ، فأنت يوم السبت الماضى كنت تحدث العمـــال عن الضرر الذى يصيبهم اذا ما نحن استخدمنا الآلات··والأساليب الجديدة في صناعة السفن ، فما الذى دفعك الى هذا ؟

أون : اننى أفعله لصلحة المجتمع ·

كراب : غريب هذا ·· ان الرئيس المستر برنك يقول انك تهدم المجتمع ؟

أون : ان مجتمعى يا سيدى كراب ، يختلف عن مجتمع مستر برنك فأنا بوصفي رئيسا لاتحاد العمال يجب على ·····

كراب : أنت أولا وقبل كل شيء رئيس حوض سفن عند السيد برنك وواجبك ـ أولا وقبل كل شيء ـ هو أن يكون ولاؤك نحو المجتمع المعروف باســم السيد برنك وشركاه ·· فمن هـــذا المجتمع نأكل العيش ·· » ·

ومن البداية أيضا نرى اشارة واضحة تماما للمجتمع البورجوازى بكل قيمه وكل ما يميزه ويؤكد سيطرته · ففى نفس المكان الذى يتحدث فيه الرجلان بمنزل برنك ، تجتمع زوجة برنك مع حشد من نساء طبقتها يكون جمعية خيرية لتقويم المجتمع والأخذ بيد الساقطات ، ونلمح ما تعنيه ممارسة هذا الخير من ممارسة لنوع من الرفاهية في هذه الطبقة وتأكيد لقيم تدعم سيطرتها ، يشير ابسن الى هذا خلال مجلسهم بتلقائية واضحة·

ونرى أيضا بينهم نموذجا واضحا يوضح يقظة ابسن الشديدة لما تخلفه السيطرة البورجوازية ومناخها ، ان بينهم معلما يمثل المثقف الذى يتسلق على أخلاقيات هذه الطبقة لينتمى اليها ، انه يقص عليهم قصـــة أخلاقية ثم يخوض حديثا أخلاقيا يكاد يبـــدو كاريكاتوريا عن مجتمعهم

الموقف بازاء العالم الخارجي الكبير الفاسد ، ثم حديثا أخلاقيا عن أسرة برنك ومنزله « الصالح الطاهر حيث الحياة تبدو فى أجمل مظاهرها يسودها التوافق والانسجام » ٠

وبمثل هذا الوضوح نواجه برنك عندما يظهر للمرة الأولى أمامنا وهو بصحبة شركائه من الرأسماليين ، نلمس تماما ما يربطهم ازاء المجتمع حولهم ، ونسمع أحدهم يردد بالفعل : اما أن نقف صفا واحدا أو نضيع معا ٠

نحن فى الحقيقة نكاد نكون بازاء تشريح موضوعى تماما للأرضية الاجتماعية وقوانينها ، حيث يجرى موضوع المسرحية مستمدا من قوانينها هذه بالفعل ٠ وتأتى القصة ٠٠

ان برنك هذا كان يعشق ممثلة شابة فى شبابه وعندما جاءت له الزيجة الملائمة لمكانته والمدعمة لتطويرها ، كان عليه أن يزيح هذه الممثلة من ماضيه تماما ، واذ يذهب لتصفية موقفه معها ، يفاجأ بزوجها فيقفز من النافذة وتحدث الفضيحة التى يتحمل تبعتها صديق له ، ويوضح ابسن هنا أن الواقع حالة من الضياع الاجتماعى محيطة بصديقه هذا (يوهان) جعلته يحمل هذه التبعة عن صديقه امتدادا لتحديه المجتمع ٠ ويغادر صديقه البلاد الى أمريكا ، وتلحق به أخته التى كانت تحب برنك وتصدم بزواجه ٠ واذ يحتاج برنك الى مال أمه دون أن تنال أخته (برتا) نصيبها كاملا منه ، فهو ينسب الى (يوهان) بعد سفره ، أنه سرق مال أمه ــ وقد كان يدير أعمالها ٠ سرقه قبل سفره الى أمريكا ٠ يفعل ذلك كله وهو مؤمن تماما بضرورته ضرورة تفرضها عليه طبيعة علاقته بمجتمعه ومكانه فى السلم الاجتماعى والذى هو المجال الوحيد الحقيقى فى المجتمع لتحقيق ذاته ، وتأكيده لهذه القيم فى الحقيقة هو تأكيد لقيم البناء الاجتماعى الذى يضمه ، والذى يؤكد سيطرة طبقته والصورة الخارجية للانسجام التى يشير اليها المعلم هو مطالب طبقته ومطلب التنظيم الاجتماعى فى هذه المرحلة لمجتمعه ٠ والعفونة التى نلمسها منذ البداية فى النسوة ــ وهن من ساعدننا فى الحقيقة من البداية على تكشف الأمر ــ هذه العفونة هى عماد هذا الانسجام ، وعلى هذا فليس برنك فى حديثه التالى يؤكد قيمه الخاصة فقط ، فحين يرفض مشروعا للسكك الحديدية ، ثم يقبله تبعا لتغيير مواقع المصلحة لديه ولدى الرأسماليين فى المدينة فنجد المعلم والذى يفهم ولكنه يتجه تبعا لهدفه الى التأكيد المستمر على أخلاقياتهم الموضوعية تحصينا لموقف برنك وليس مهاجمته له ــ نجده يسأله وهو يعرف الاجابة مقدما ــ عما يتبع الارتباط بالعالم الخارجى ، عن طريق السكة الحديدية ، من تهديد لقيمهم وفضائل مجتمعهم المتسق

فيجيبه « لتطمئن قلبا يا مستر رولاند ، فان بلدنا الصغير المجد يعتمد اليوم والحمد الله – على أساس متين من الاخلاق ، ولقد أسهمنا كلنا في تطهيره ان صح هذا التعبير ، وسنستمر في هذا العمل كل في ميدانه الخاص ، فأنت يا مستر رولاند تواصل عملك الخير في المدرسة وبين الأسرة ، أما نحن رجال العمل ، فسنرفع من شأن المجتمع بنشر الرخاء في أوسع نطاق ، أما سيداتنا ، فعليهن جميعا أن يسرن الى عملهن بلا اضطراب – أعمالهن الخيرية – وأن يصبحن في الوقت نفسه بردا وسلاما على أقرب الرجال لهن ٠٠ » ويتحدث عن البيت الكريم ٠٠ والأصدقاء المخلصين ٠ ودائرة الاحياء الصغيرة ، وحيث تبدو خلف هذا صورته الحقيقية ، فنحن نحس ما يعنيه ذلك للبناء الاجتماعي كله ٠

وفجأة تأتي باخرة من بواخره تحمل (يوهان) وأخته هو (لونا) من أمريكا ، ويضطرب برنك ، ففي هذه اللحظة بالذات هو محتاج تماما الى الثقة التي اكتسبها طوال خمسة عشر عاما لدى مواطنيه ، يحتاجها لتدعيم مشروع السكك الحديدية الذي جازف لأجله واشترى الأراضي التي يقع فيها ليستغلها على أوسع نطاق عند اتمام المشروع ، ويعبر لزوجته عن جزعه بطريقة ملتوية ، اذ يظهر خوفا من أن يثار الموضوع القديم باعتبار يوهان مرتكبه مما يؤثر بالتالي على موقفه ، وهو بالطبع انما يخشى أن يفضح يوهان أمره عندما يدرك ما أثاره ضده من سرقة أمه بعد سفره وكما تصرف في الماضي يتصرف الآن بنفس العقلية ونفس القيم تأكيدا لنفس المناخ ٠ ولكن يوهان يكتشف حقيقة تصرفه في الماضي وأيضا الموقف الراهن ، وحيث يصل به الأمر الى تحدى يوهان أن يدينه ان استطاع عندما ينكشف تماما ، واذ يثور يوهان ويعلن أنه ذاهب الى أمريكا ليصفي ما يملك هناك ويعود كي يضع الامور نصابها ، يأمر برنك بان تخرج السفينة التي ستقله الى عرض البحر دون أن يتم اصلاحها أملا في أن تغرق بيوهان ويتخلص هو من الموقف بشكل نهائي ٠

الى هنا ونحن بازاء نقل صادق لمناخ اجتماعي حضاري يخضع الجميع فيه لعلاقات وقيم مفروضة ومحتومة بحكم الضرورة قبل أى شيء آخر ٠

ولكنا نجد بعد ذلك قفزة غريبة ٠ أن برنك تأتيه يقظة تقذف بالنظر الموضوعي السابق طوال المسرحية كلها في عرض البحر مع يوهان كيف ذلك ؟

انه اذ يعرف ان ابنه الصغير قد فر الى السفينة التي خرجت بيوهان وينتظر سماع خبر غرقها ، اذ يفاجأ بهذا وينهار ، واذ تعود بالصبي أمه وقد أدركت السفينة قبلما تبحر ، وأعلن عن تأجيل ابحارها ، نراه حينئذ

نرى برنك وقد هاجت به أشواق روحية حادة ، جعلت منه برنك آخر ، واقفا على الملأ حين تحضر المدينة لتعلن ولاءها له وتنصيبه رائدا وعميدا لمجتمعهم – ليقلب الأمر هجوما على نفسه وكشفا لماضيه وتبرئة لمن ظلمهم وأساء اليهم ويدع للجميع الحكم على مكانته وثروته ·

اننا بازاء شيء يختلف عن كل ما قدمه لنا من نظرة واعية موضوعية، الأمر لا يحتمل الا أن ننسى كل ما سبق وأن نعتبر الأمر غيبوبة لا أخلاقية أفاق منها الرجل بعد موقف مشحون · ولكن هذا غريب بالطبع · ان ابسن بذلك يؤكد الواقع ووطأته وحركته ثم ينفيه فى لحظة قد تحتمل احساسا ما يشبه ما يريد ولكنها لا تتضمن أى امتداد موضوعى ، يدخل ضمن الحركة الخارجية المحيطة بالفرد والتى تشكل تفاعله · ومن الغريب أن يردد برنك فى النهاية بعد خطبته الاخلاقية الطويلة حديثه عن النساء « طالما كنتن أيتها النسوة الصادقات المخلصات الى جانبى فسنحقق كل خير لقد عرفت ذلك أيضا فى هذه الأيام الأخيرة · ان النساء هن عمد المجتمع » الغريب أن نرى ذلك فى نهاية المسرحية وهى تبدأ بكشف العفونة الحتمية فى مجتمع البورجوازية الكبيرة ،

ومن الغريب أن ينتهى موقف العامل « أون » بذلك الاندفاع والعاطفية السطحية تجاه برنك فى الموقف الأخير ، وهو من أكد لنا منذ البداية طبيعة العلاقة الموضوعية التى تربطه ببرنك ومصيره وأخلاقه وحريته التى عرضها ابسن خاضعة خضوعا محتوما لسيطرة برنك · ذلك أن برنك يهدده بالفصل اذا لم يوافق على خروج السفينة المقلة ليوهان باصلاح ملفق ، واذ يتهدد رزقه وعائلته ومكانته فى بلده وبين العمال ، يوافق على مشاركة برنك فى هذه الجريمة · ولم تكن تقبل أن يتصرف ابسن معه بغير ذلك فعلا · ان وعيه الواضح الحاد كما يداهمنا به من البداية يلغيه ابسن ضمن القفزة الأخلاقية الغريبة ·

ان هذه اليقظة الأخلاقية التى أغرق فيها ابسن برنك والعمل كله ببنائه الذى سبقها ، هو شيء لا يمنحه الواقع فى سيطرته الا اذا كان امتدادا لضرورة من ضروراته والمناخ الحضارى الذى أكد هذه الضرورات ، ووعى برنك الذى انعكست معه حركة الواقع لا يسمح بهذا · ان ابسن فى الحقيقة أراد أن يحقق التجاوز لهذا الواقع كما أدركه بوضوح كى تتم بذلك تجربة الوعى الثورية كما تلح عليه · وذلك فى نطاق الحدود التى تلمسها منذ البداية وهى التناقض بين الماضى وتركته ومحاولة تجاوزه ؛ انه عندما أدرك الواقع بكل هذه الموضوعية فهو قد وضعه فى هذا الاطار ، انه نموذج لطبقة وتجسيد لقيم عصر فى آن واحد ولكن ابسن يضع هذا الادراك فى خدمة رؤيته التراجيدية ·· برنك انما يطارده ماضيا عليه

أن يتجاوزه ويتم ذلك بالمعاناة ثم الخلاص · ولكن الحقيقة أن كل امكانية برنك هو هذا الماضي وصلتـه به ، أما المعاناة وأما تجاوزه فشيء آخر ، خارج الحلقة المحكمة التي تحيط ببرنك ، ان فاعلية برنك محصورة في اطار اجتماعي حضاري يحصر فاعلية الانسان في الضرورة ، ولكن ابسن يأتي في النهاية دونما مصدر من مقومات الوضع الانساني والفرد فيه كما أدرك وكما صور ليفترض بتلك النبرة الأخلاقية الخارجية ــ يفترض فاعلية حقيقية للانسان وقدرة على التجاوز الحر ، كل ما في الأمر أن هذا الافتراض كامن في التشكيل الثوري لوعي ابسن فقط ، وما يفترضـه الفعل الانساني الحق ولكنه لا يدرك أن هذا الافتراض في مواجهة الواقع المعاصر غير قائم ، وأن فاعلية الانسان تأتيه من الخارج ، فلا غرو أن تبدو النبرة الاخلاقية مع برنك أمرا غريبا لحسنا المعاصر ·

ان ابسن يواجهنا بالواقع في صــورته المباشرة بصدق وفي الوقت نفسه ــ يحقق فشلا في الاتصال بهذا الواقع خلال ثوريته وهذا الاخفاق هو أخفاق الثائر الفنان في آن واحد · اننا بازاء فشل فني ، يشبه التجربة الدينية الكاملة عندما تنفسخ وترتق بالمضمون الأخلاقي أنه يحقق هنا مواضعات بالفعل ولكن أي مواضعات تلك التي تجمع بين مقومات الواقع ونبرة أخلاقية مجردة ومفروضة على الخلق ؟ نحن هنا نجد أن صنعة سكريب وما يسمى بالحبكة ، هو شيء طبيعي جدا لمحاولة لا تمثل تجربة حيـة متكاملة ، ولا تمثل معاناة حقيقية لمضمونها الكلي ، اننا وبشكل حتمي أمـام مسرحيـة محكمة الصنع ، لا يحكمها قوانين داخلية كمـا تابعنا في تجربة اليونان ولا كما في تجربة شكسبير ليس ثمة قوانين داخلية تؤكد الصدق والمعاناة والتكامل بل قوانين خارجية أو شكلية تبدو فيما تسميه الحبكة ، محاولة مجردة للجميع بين شيء حقيقي وشيء غير حقيقي ·

واننا اذ نرى الجهد الواعي الواضح من بداية المسرحية كي نصل الى المأزق لنصـل بالتـالي الى تلك النتيجة ، اذ نرى ذلك ونقرنه بالتدفق الباطني والعالم ذي النسيج الواحد الذي حاولنا أن نشير الى عظمته لدى شكسبير واليونان ، اذ ذاك سندرك أي هوة تواجه ابسن بمثل ما تأسى عندما تدرك أي حلقة مغلقة تحيط ببرنك دون أن يسلم بها ابسن ·

اننا يمكن أن ننتظر فاعلية ما من شخصيات ضائعة اجتماعية كما رسمها مثل يوهان واخته لونا ، وفاعليتهما ملموسة تلقائيا من البـداية وفي مجرد حضورهم يزداد احساسنا بحقيقة مجتمع برنك وكـان من الطبيعي أن تجد حركة بالنسبة لهم في وجه الحصار الاجتماعي لهم ولكن دون أن يتعدوها الى مضمون وجودي ·

وإذا تحرينا الدقة أكثر فنحن بإزاء العامل « أون » وموقفه ، حيث يمكننا أن ندرك مصدرا حقيقيا للفاعلية ، رغم أننا نجد حريته وضميره محصورين في هذه المرحلة للوضع الاجتماعي الذي يخدم برنك ، ولكنه بموقفه‌من البداية يعني أنه داخل الحلقة المغلقة وأيضا تتمثل فيه اجتماعيا فقط امكانية التجاوز الوحيـدة في المسرحية ، فالمسرحيـة كما عرضت للواقع لا تستطيع أن تدعي فاعلية الا في الحدود الاجتماعية ، نفس الحدود الاجتماعية المغلقة أي أن الصدق الوحيد لتحقيق تجاوز هو في الارتباط بالتغير الاجتماعي أما ذاك التجاوز نحو مفهوم وجودي يقوم على فاعلية حرة للانسان بازاء الواقع فأمر غير متيسر لبرنك ، كما هو غير متيسر لأحد فى المسرحية تبعا لسيطرة المستوى الاجتماعي على وجود الفرد وفاعليته فى حدوده التاريخية الحضارية • اننا اذ نجد المواضعات الشكلية التي تجمع بين معطيات الواقع الاجتماعي وتجاوز مفروض من الخـارج وهي الحبكـة الفرنسية كما دعمها سكريب ومحاولته نتيجة حتمية لمحاولة التوصل فى المسرح الى مرادف للحركة الخارجية الممثلة لسيطرة الواقع والضرورة ، ونلاحظ أن ابسن له صلة بهـذا التكنيك في محـاولاته السابقة ولكن ما تعنيه هذه الصلة يتضح هنا تماما مع بداية هذه المرحلة عند ابسن فلن نجد أيضا بين الشخصيات والحدث واللغة أي رباط داخلي يجمعها معا داخل محاولة ابسن الثورية ، انها جميعا تؤكد بتضـاربها هذا الانفصـال بين المستويين اللذين يحاول أن يجمع بينهما ابسن دونما سند من الواقع •

واذ نعـود الى الاطار التراجيـدي الذي ينطلق منه ابسن وهو تركة الماضي وتجاوزها بالمعاناه نحو الخلاص فذلك شيء بعيد التجسيد ان ما أمامنا بركة راكدة هي هـذا السـكون وبهذا المعنى فليست ثمة معاناة وبالتالي ليس هناك تجاوز للواقع وأما هذا الاطار الجدلي فهو حبكة سكريب فقط ، وهي تتوسل بكل مقومات العمل لتعطينا من الخارج حركة ، ومعاناة وتجاوزا زائفين رغم الاسقاط الواعي لسيطرة الواقع خلال ذلك •

واذ ننتقل لمثال آخر في نفس النطاق وهي مسرحية « بيت الدمية » فنحن بازاء نفس الاسقاط الواعي لحركة الواقع ونفس الاخفاق في مواجهة ذلك بالتجاوز الثوري على المستوى الوجودي كما تمثله التراجيديا • ان رقعة مفهوم الواقع هنا تتحدد في طبيعة العلاقات الاجتماعية وتحولها مع حركة الواقع وقوانينها •

ان نورا تضطر أن تزور توقيع أبيها على شيك كي تستدين وتنقذ زوجها ــ تورفالد ــ عندما يتحتم سفره للاستشفاء ، وذلك دون أن تعلمه ، ثم يحدث أن الشخص الذي أقرضها المال ــ كروجشتاد ــ تسوء حالته عنـدما تهجره امرأة كانت صـديقة لنـورا ــ لنـدا ــ وتتزوج رجلا آخر

غنيا ، ويسيء كروجشتاد ـ التصرف في كل شيء وفي عمله حتى يتقرر فصله بأمر من زوجها ـ تورفالد ـ نفسه · عندها يلجأ ـ كروجشتاد ـ لنورا كي تصـلح الأمر ، ولكن زوجها يرفض تدخلهـا ، ويهددهـا كروجشتاد ـ بأن يبلغ عن شيكها المزور ويبلغ زوجها اذا لم تبلغه هي بالحقيقة فيضطر الى اعادته ومساعدته على الترقي ، وفي هذا الوقت تكون قد عادت الى البلدة صديقتها القديمة « لندا » وفتاة « كروجشتاد » في الماضي تعود بعد ما مات زوجها ولم يخلف لها مالا ولا أطفالا · وهي تبحث عن عمل· توصي نورا زوجها وتكشف أنها ستحل محل كروجشتاد في عمله الذي طرد منه · وتلجأ نورا لصديقتها ـ لندا هذه ـ وتستطيع لندا أن تقنع كروجشتاد ـ بأن ينسحب من هذا الموقف ولكن بعدما يصل خطاب منه ينتظر « تورفالد » في صندوق منزله وتوافق لندا أن يدع الخطاب حتى تحرر العلاقة بين نورا وزوجها من هـذه الكذبة ويعلماها وبعدها يتخلى كروجشتاد عن موقفه ·ولكن ما أن يصل الخطاب الى تورفالد حتى يثور ثورة يظهر فيها جزعه الواضح على نفسه وموقفهوما تعنيه فعلة نورا لرجولته ومكانته أمام المجتمع وما أن يصل الخطاب التالى ومعه الكمبيالة حتى يهدأ فزعه تماما ، ويحاول أن يعيد علاقته بها على ماكانت ولكنا نجد نورا جديدة تماما متحررة تحررا كاملا من كل شيء · انه يحدثها عن ضرورة متابعة ماضيهما الجميل بعد ما غفر لها فتشكره أن غفر لها وتنصرف من الحجرة ·· فيسالها « ماذا تفعلين عندك ؟ » تجيبه « أخلع ثوب الدمية » وتبدأ في حديث طويل عن حقيقة حبه وماذا يعني بأنها دمية « انتقلت من يد أبي الى يدك ووجدتك تنظم الكون من زاويتك الخاصة فتبعتك في الطريق المرسوم ·· أو تظاهرت بأنني أتبعك ·· لست ادرى أيهما ، والآن عندما أعود بذهني الى الوراء يخيل الى أنني لم أكن أزيد عن عابرة سبيل كل همها أن تسد مطالب يومها كانت وظيفتي كما أردتها لي أن أسليك ·· أنت وأبي جنيتما على · والذنب ذنبكما اذا لم أصنع من حياتي شيئا ذا قيمة ثم تقرر أنها لابد أن تبدأ من جديد وترفض كل شيء وما يقوله الناس وما يقدمه الناس وكل واجباتها المقدسة تجاه أولادها ومنزلها ومجتمعها ·· تريد أن تولي وجهها نحو نفسها ·· وأريد أن أزن الأشياء بوحي من فكرى أنا لا من فكر الغير ·· وأن أرقى الى مرتبة الفهم والادراك والسؤال الآن ·· هل من الممكن أن تصل نورا الى هذا ؟

انه يضعنا بازاء نفس الاساس التراجيدى له « تجاوز تركة الماضي بكل قصورها وذلك بالمعاناة نحو التحرر أو الخلاص » ونحن بازاء تركة الماضي تطارد الانسان في رحلة على المستوى الملموس تماما في موضوع ابسن دائما · فهل حقق فعلا هذا الاساس التراجيدى · وهل مفهـوم الماضي والمعاناة والتحـرر هنا يحمل نفس المعنى الكامن في التجربـة التراجيدية ؟

مع التحول الصناعي للمجتمع وبداية تحول العلاقة بين الرجل والمرأة وانتقالها من التبعية الاقتصادية الى المشاركة في الكسب اتخذ مخاض ذلك مظهر الم تعانيه المرأة في عالم يسيطر عليه الرجل على نحو غير ملائم ، وذلك تمهيدا لهذا الانتقال الذى لاحت بشائره مع المجتمع الصناعي ، وتصوير هذا الألم وجد صدى فى المجال الروائى فى أعمال مثل « أنا كارنينا » و « مدام بوفارى » حيث كانت هذه الأعمال تصويرا موضوعيا للعلاقة بين الرجل والمرأة وارهاصا بالتحول كما أشار الكثيرون الى ذلك • والمجتمع النرويجي في فترة ابسن كان بعكس معظم دول أوروبا ما زال يعانى بدايه هذا التحول فجاءت محاولة ابسن بعد هذه المحاولات السابقة • وعلى أساس من هذا نجد لقاء ابسن مع الواقع فى هذه الرقعة لقاء حقيقيا وفى هذه الحدود تماما وبوضوح •

وان تورفالد ونورا زوجان يجمع بينهما علاقة هى امتداد لمجتمع ما قبل التحول الصناعى ، المرأة تمثل جانبا من ملكية الرجل •

ان نورا هى بلبلته الصغيرة وأرنبته الصغيرة ومذرته الصغيرة وصغيرته دائما ، وشيء هش بالغ الضعف يحتاج الى حمايته فى كل وقت « أحميك هنا كما أحمي يمامة مصادة أنقذتها من مخالب صقر » ، وضعفها هو دائما الشيء الطبيعي والذى يرضيه أن اضطرابها فى مواقف كثيرة لأجله هو هذا الضعف والحب له وانفعالالها انفعالا شديدا ودائما تجاه انفعال أقل حدة دائما منه هو نفس الشيء وعندما ترقص حتى ترتعد أمامه فهو تأكيد لقوله لها حينها « أنت أيها الشيء الصغير الذى لا حول له ولا قوة » وبالاضافة الى ذلك فهو يثار من احتمال أن يبدو أمام الناس متعلقا بها خارج هذه الحدود ويرفض تدخلها في عمله حين تريد التأثير عليه لأجل كروجشتاد بنفس الاحساس وتبلغ الأزمة ذروتها تبعا لتمسكه بهذه العلاقة وتغلغل هذا الاحساس فى كيانه •

ولكن هل الاحساس بالتبعية لدى نورا على هذا النحو من التغلغل فى كيانها مثل زوجها ، وكما تبدو مثلا الزوجة فى الحياة العائلية الفيكتورية المثلة بوضوح لهذه التبعية •

ان الأمر يختلف تماما مع نورا ان داخلها توترا من البداية ندركه بالنسبة لهذه العلاقة وهو ما يعنى تخلخل هذه العلاقة أيضا من الناحية الموضوعية ، وكما نقول ان تمسك الزوج بهذه العلاقة واحساسه البالغ بها هو سبب فى بلوغ الأزمة كما وصلت بنا المسرحية اليها ، فان موقف نورا هو من البداية مصدر الموقف كله •

انها تدرك بوعي لا يخلو من الألم أبدا ان سيطرتها على علاقتهما معا هي سيطرة مهددة ، انها تخبر لندا بسر القرض وكيف كان من الضروري أن تخفى عن تورفالد ذلك لأنه « بما له من اعتداد بكرامته واعتزاز برجولته لابد أن يحس بتصدع مؤلم فى كبريائه ، اذا تبين له أنه يدين بشىء ما ، وعندئذ تنهار العلاقة التى تربط بيننا من أساسها وتنقلب حياتنا الزوجية السعيدة الى شىء آخر لا يمت بصلة الى هذا الحاضر المشرق » ولهذا ففى حديثها معه تلجأ لنوع من التحايل وتحاول فى خفوت آن تنسل برغباتها وراء ارادته وهى حين تخبر لندا أنها ستستطيع اقناعه بأن يجد لها عملا ، تقول : « اطمئنى ٠٠ اتركى لى الأمر ٠٠ سأطرق الموضوع بلباقة وأتودد اليه بما يسره » انها لا تنساق ولكنها تتحاشى بوعى الاصطدام بارادته متشبثة بسلاحها الوحيد الهش ، وبطريقة تبدو نفعية ومريرة ٠ انها تخبر لندا عما تأمله فى المستقبل بخاطرتها بهذا القرض حين يأتى وقت تخبره فيه بالحقيقة « فى يوم من الأيام ٠٠ بعد عدد من السنين عندما يذوى جمالى ـ لا تسخرى منى ـ أعنى عندما يفتر حبه لى ، وأفقد بعض ما لى من تأثير عليه ، فيضيع رنين الضحكات ، ويتبدد سحر الثياب ويتلاشى وقع الكلمات عندئذ تظهر فائدة ادخار شىء كهذا » ٠

وهى تحلم خلال أزمتها بمخرج بنفس سلاحها الهش « ما أكثر المرات التى تعقدت فيها الظروف معى ٠٠ وعندها كنت أختلى بنفسى فى هذه الغرفة وأحلم بأن عجوزا فانيا تدله فى حبى ٠٠ ثم أدركه الموت ٠٠ ولما فتحت وصيته طالعوا فيها بخط واضح كالشمس كلمات الشيخ الراحل : أترك لمدام نورا هيلمر التى سلبتنى بجمالها الأخاذ كل ممتلكاتى من بعدى على أن تدفع لها قيمتها بالنقد فورا » ونلاحظ أن الحلم مرتبط بشخصية قائمة فى المسرحية تؤكد نفس الشىء ٠

ومع احساسها هذا نجد الاحساس الآخر الذى حدا بها الى المخاطرة وهى أن تملك سلاحا غير سلاحها المتهدل الهش ٠

ونجدها تحزن عندما تحدثها لندا عن قلة خبرتها :

نورا : قلة خبرتى أنا ؟

لندا : « مبتسمة » عزيزتى ، تدبير شئون البيت وما شابه ذلك من المعضلات لا يعد شيئا يذكر ، انك طفلة يا نورا ٠

نورا : « تنتصب بهامتها وتذرع أرض الغرفة » لا يحق لك أن تتخذى منى موقف العظمة ٠

لندا : حقا ؟

نورا : أنت كالآخرين كلكم ترون أننى لا أقوى على مواجهة أى أمر جـــدى » .

وبحماسة شديدة تبدأ فى الحديث عن عملها لتسديد أقساط القرض فتقول « كنت أجد لذة كبرى فى العمل والكسب وكأننى لا أختلف عن الرجال وبنفس الحماسة تتحدث كثيرا عن انقاذها لحياة تورفالد .. السر الذى أستمد منه احساسى بالفخر والرضى » .

اذن وعلى هذا النحو ندرك صورة طبيعية لحركة التغيير فى المجتمع .. وندرك أن الأمر ليس كشفا جديدا لنورا .. ان تمرد نورا هو أمر كامن منذ البداية وذو صبغة اجتماعية محددة ، وهى تعيش منذ البداية حالة التحول ، واختلال العلاقة فى طريق هذا التحول وذلك بعكس تورفالد، فهو فقط من يكتشف بشكل حاد ومتأخر هذا الاختلال وعلى هذا فتجاوز هذا الخلل فى مقومات هذه العلاقة المحددة اجتماعيا انما يتم على نفس المستوى الاجتماعى ، ويكون امتدادا لنفس التوتر الذى تعيشه نورا منذ البدية انها لم تكتشف زوجها أبدا فى النهاية لتكتشف بالتالى أنها كانت دمية وأنها يجب أن تتخلص من نورا السابقة كما تتخلص من الماضى كله ومن كل المقدسات لتكتشف كل شىء من جديد .. ان ابسن يحاول أن يجعلها كذلك قسرا ليصل من ذلك الى مواجهة تراجيدية بالمعنى الذى نحدده والأمر الغريب أن ابسن فى الوقت الذى يفرض فيها هذه المواجهة فرضا مختلفا فهو فى نفس الوقت يطرح علينا وتلقائيا ـ التحول الحقيقى الوحيد والممكن فى هذا الاطار .

انه يطرح علينا من البـداية وبنفس الموضـــوعية الملازمة لموقف الزوجين منذ البداية ـ يطرح علينا الامتداد الحقيقى للأزمة على المستوى الاجتماعى فى نفس المسرحية .. ذلك يتمثل فى لندا صديقة نورا ـ لندا المرأة العاملة وموقفها فى المسرحية .

ان لندا كما ندرك بوضوح كامل هى من استطاعت أن تقف موقفا ايجابيا من الأزمة أولا ثم من المجتمع وتحدد لنا العلاقة الجديدة بين الرجل والمرأة حيث تنتفى التبعية .

فكما أن التغيير على المستوى الاجتماعى فى (أعمدة المجتمع) هو الامكانية الوحيدة للتجاوز ، ومن معطيات المسرحية نفسها ممثلة فى الطبقة العاملة وموقف (أون) وهو ما لم يتح له امتدادا تبعا للتجاوز المفروض ، فان لندا هى امتداد اتخذ مجراه بوضوح أكثر الى جانب التجاوز الزائف كما تمثله نورا .

انـنـا بعكس ما نسمع بين نورا وتورفالد نسـمع حوارا بين لندا وكروجشتاد بعدما استطاعت لندا أن تثنيه عن عزمه تحت ظروف واحدة تجمعهما ، وتعطى لحبه وعلاقته بها مضمونا جديدا ٠٠ اننا نسمع الرجل والمرأة هنا يرددان بصدق نغمة الضرورة ـ التى تتردد بشكل ملتو فى عـلاقة نورا بتورفالد ـ حيث يقفـا ندين فى مواجهتها ، وحيث تتحـدد علاقتهما على نحو مبدئى بها ٠٠ كلاهما سند للآخر دونما تبعية ، ولندا تطلب منه بوضوح أن يتزوجا لصالحهما ، ولندا هى من تبدأ باخباره « أن قوة اثنين فى مهب الانواء أجدى من قوة كل بمفرده » ٠

وموقف لندا يشىء بطبيعة العلاقة بين نورا وتورفالد وبموقفها تدفع بعيدا والى حد ما تواطؤ عالم الرجال ضد صديقتها وبموقفها أيضا يتكشف الادعاء فى موقف نورا الأخير ، الذى لا ينبع من توترها ووعيها السابق له طوال المسرحية هذا الادعاء الذى يلقى به ابسن من الخارج على وعيها الذى لا يمكن انتزاعه بعيدا عن التحام سبق ٠

ان برنك يلتحم بحركة الواقع ولا يملك تجاوزها ، وبالتالى لا يمثل تجربة داخلية متفاعلة تفاعلا حقيقيا مع هذا الواقع ، حتى يتيسر لنا رؤية ابسن كما افترضها فى هذا العمل وكل أعماله ـ تجاوز لماض نحو تحرر الارادة والوعى ، برنك حركة فى الخارج ، سيطرة كاملة للضرورة على فاعلية الانسان ، انه يشارك فى حركة الواقع حسب تطورها ويمثل مرحلة قائمة وامتداد هـذه الحركة لا يملك هو أن يصل اليه متخطيـا موقفه الاجتماعى ، هناك الشخصيات الضائعة اجتماعيا والتى يمكن أن نلمس منها فاعلية ما ، وهناك بوجه خاص العامل (أون) الممثل الحقيقى لامتداد حركة الواقع هذه ، وعلى نفس المستوى الاجتماعى الذى لا يصل الى التحرر الداخلى الحقيقى الذى منحـه ابسن لبرنك ، على هـذا فنورا وجه آخر لبرنك ٠٠ ملتحمة بالواقع ومرحلة فيه ، ولا يمكن أن يؤدى بها هذا التلاحم تجاوزه تماما ، لتصل الى تلك الحرية وتشرف بنا على تفتح داخلى مكتمل متحرر من ربقة أى ضرورة ، انها كما أشرنا تعيش توترها فى اتصـال مباشر بنفس العناصر التى خلقت أزمتها ولا يحيل ذلك الى أبعد من هذا التوتر المحدد كما نلمسه والذى تعيه الى حد كبير ، ولهذا فهى مثل برنك ٠٠ أزمة مغلقة تمثل مرحلة ما ، وما بعدها هو المرأة الجديدة ٠٠ لنـــدا ٠٠

اذن فنورا أيضا مجرد واقع ، ليست تمثل ماضيا ومعاناة وتجاوزا فهذا ما تفترضه النهاية التى توسل ابسن بصنعه سكريب لكى يحققها ٠ وان كان ذلك بدرجة أقل من (أعمدة المجتمع) وذلك لان تناقضة بابراز شخصية لندا ابرازا واضحا جعل العمل أقرب الى الصدق من (أعمدة

المجتمع) ـ ولكنا على أية حال حيال محاولة لتجسيد معاناة من الخارج ، يتحقق معها رفض الماضى ومواجهة جديدة مفتوحة ، محاولة لا تجد معها وبشكل مؤكد تجربة داخلية فى اكتمال حقيقى أو معاناة حقيقية من ابسن نفسه لهذا المضمون التراجيدى ·

واذن فابسن وهو مرتبط بثوريته ومضمونه التراجيدى ، يمضى بعد الدفعة المشار اليها ـ نحو حركة الواقع فيجد أن رؤياه استحالت الى نبرة أخلاقية حيث ان كل ما يرصده فى الواقع هو حركة خارجية تسوق الانسان الى حيث تريد وتعزل فاعليته داخل مطلبها وبذلك يصبح تجاوزه هذا هو بمثابة افتراض تعسفى يسقطه ابسن على رصده للواقع · وهو بهذا لا يجد وحدة حقيقية بين رؤياه والواقع ، بل تنافرا ويجسد هذا الاخفاق فنيا تلك الوحدة الشكلية التى تجمع بين رؤياه ومعطيات الواقع ـ نعنى الحبكة التى تلتهم فى النهاية قوة ابسن فى رصد الواقع وفى الحس المرهف الذى أخذ يتزايد فى استعماله للغة وتحديد ملامح شخصياته بنفس الارهاف ـ يبتلع هذا وغيره الحبكة المحيطة بكل عناصر العمل كى تصل الى المجتمع شكليا بين رؤيا تراجيدية ووضع ساكن ·

(٥)

ثورة ابسن على اخفاقه

ويبدو أن هذا ما أحسه ابسن بشكل أو بآخر فبعد هذين العملين نجد ثورة تشبه ثورته فى (الامبراطور والجليلى) تلك الثورة تمثلها مسرحية (البطة البرية) ·

اننا نحس هذا العمل ثورة واضحة على اخفاقه السابق فى محاولة تجسيد رؤياه بالمعنى الذى نشير اليه · فثمة احساس واضح لديه بابتعاده عن الفاعلية الحقيقية للانسان واحساس بأن رصد حركته الحيوية أفلتت منه فيما سبق ـ هذا ان كانت ـ انه يثور على النبرة الأخلاقية المجردة بازاء واقع مستغلق ذى جبروت ، يحيط بالانسان ·· انه يثور على تلك الوحدة الخارجية التى تجمع بين مضمون تراجيدى وواقع ساكن ـ كما يثور على تلك الوحدة الخارجية فنيا ـ وكما كانت تجمع بينهما فى بناء ـ يثور على حبكة سكريب · ولكن هذا كله مثل ثورته فى (الامبراطور والجليلى)يكشف عن أزمته دون أن يقترب اقترابا واضحا من حقيقة الموقف انها أقرب الى نفس الفزع والضيق الموجودين فى

(الامبراطور والجليلي) بحيث يظهر لنـا وبحرارة ما يعانيه ابسن من استعصاء الواقع عليه سـواء فى البت فيما يحكمه أو فى امكان موقف الثائر منه ، وهي تلك الصلة المفقودة بين الواقع ورؤياه التراجيدية ٠

وهو رغم هذا يبدأ من نفس الأساس ٠٠ الماضى الذى يطارد الانسان ويحتم المعاناة لتجاوزه ، ولكن التناول هنا تطفو عليه وتتخلله سخرية مريرة حادة وشك فى فكرة الماضى وفكرة المعاناة والتجاوز على نحو ما طرحها فى الأعمال السابقة ٠ وبوجه خاص فنحن نستعيد مع هذه المسرحية وبسخرية بالغة ـ ذاك البريق الذى يلمح به كلا من برنك ونورا فى نهاية كل من المسرحيتين السابقتين وقد انطفـأ ٠٠٠ ولا يمكننا أن ننكر أن « الأشباح » التى سبقت « البطة البرية » كانت بمثابة جسر بين هذه المرحلة السابقة وتلك الثورة فى « البطة البرية » ٠

ان مسرحية « الأشباح » والتى تلت « بيت الدمية » اذ تمثل امتدادا لنفس المواجهة للواقع الاجتماعى وفى الوقت نفسه تمهيدا خفيا لثورته فى « البطة البرية » ، فهى فى الوقت نفسه أو لذلك ـ خطوة نحو عالم داخلى حقيقى فى الخلق ٠

ان مسز « آلفينج » التى حرمت ممن تحب وتزوجت رجلا لا يلائمها ثم حاولت أن تتستر عليه فى حياته أمام المجتمع عندما بدا ما هو عليه من انحلال ـ نراها تستمر فى محاولة التستر بعد موته والاشادة بذكراه بما تبتنيه باسمه من مؤسسات ، ولكن الماضى يبعث أمامها فى صورة مرض وراثى أخذه ابنها عن فساد أبيه وتنتهى المسرحية وابنها يغوص فى ظلام اللاعقل ويمـد يده اليها لتعينه ٠ ولا نعرف ان كانت خلصته من الحياة ٠

اننا ازاء ادانة اجتماعية بشكل مبدئى ـ ولكنا فى الحقيقة ومن خلال توصل ابسن الى استخدام خاص للغة والشخصية بل وللديكور على نحو يتخطى سكريب بمراحل ـ فى موضوعية حبكته ـ نحـو أبعاد داخلية للحدث ـ من خلال ذلك نصل الى شىء أكثر من مجرد ادانة المجتمع أو ما شابه مما ينتقل الى هذه المسرحية من تفسير الأعمال السابقة لها ٠

اننا نلمس بشـكل خفى احساسا غير محـدد بوطأة الضرورة ٠٠ وطأتها على كافة المستويات وكما تحيط بالانسان فى هذا المناخ ، وعلى نحو يعود بنا الى صورة الحيوانات المعذبةالمغللة كما تتردد فى شعر ابسن قديما ٠ وكمـا سنعود الى هذه الصورة فى نهـاية رحلته « عندما نبعث نحن الموتى » ٠

ان ما نحسه من خلال العمل كله أن الابن « أوزفالد » ليس شابا تعس الحظ ورث المرض على ماضى أبيه ، بل نحن ازاء طاقة من الرغبة فى الحياة والبحر والنور ، رغبة تمثلها باريس التى غادرها وجاء ليختنق بين فيوردات النرويج ومجتمعها الصغير السقيم بتقاليده ، وذلك كما اختنق أبوه من قبل وانحل وترك له تركة تشده الى نفس المصير ·· انه يعرف المشاعر القوية تماما ·· الشروق والغناء والخلق ـ هو فنان ـ وأبوه كان يعرف نفس المشاعر وأمه التى قضى المجتمع عليها ساهمت بدورها فى القضاء على أبيه ، والقس ماندرز التى تلجأ اليه لحماية والدها ومساعدتها ـ وهو ما كانت تحبه فى الماضى ـ هو جزء من هذا الواقع وهذا الماضى الذى قضى عليها ودفعها للقضاء على زوجها ، هو أحد الأشباح التى تطل على المسرحية بمثل ما أنها قد انضمت الى تلك الأشباح وشكلت مع الراعى والأب وكل مقومات المجتمع والوراثة والطبيعة كما تطل من ديكور المسرحية ـ شكلها كلها تواطؤا ضد القدرة على الحياة التى تسقط مع « أوزفالد » فى ظلمة لانهائية · وفى الحقيقة ليس الأمر مجرد الوراثة أو المجتمع وانما نغمة من الحتمية تتسلل خلال الاطارات الأخرى الأكثر وضوحا · وكلمات الأم مسز آلفينج التالية ليست تمثل الأمر تماما ولكنها تقترب من تلك النغمة التى تسللت من وجدان ابسن الى الخلق فى هذه المسرحية ودون هذه المباشرة التى تتحدث بها الأم ·· « اننى أميل الى الاعتقاد بأننا أشباح ، كلنا أشباح أيها الراعى ماندرز ·· فليس ما نأخذه عن آبائنا وأمهاتنا هو الذى يتحرك معنا فحسب هناك كافة أنواع الآراء القديمة البائدة وكل أنواع المعتقدات العتيقة البالية وما شابه ذلك من أشياء ·· انها لا تحيا داخلنا ولكنها تبقى معنا دائما ولا نستطيع أن نتخلص منها أبدا ·· وما على الا ان أتناول ورقة وأقرأها فكأنما أشاهد حينئذ أشباحا تتسلل بين السطور ولابد أن هناك أشباحا فى كل مكان من العالم · ولابد أنها ترقد كثيفة كالرمال ، هذا ما أشعر به ونحن جميعا نخشى الضياء ـ فى تعاسة وخزى ·· كلنا بلا استثناء » ·

ان المسرحية لا تستطيع أن تفر من الامتداد للمحاولة الواعية فى مواجهة حركة الواقع ومحاولة التجاوز المخففة ولكنها فى الوقت نفسه جاءت محققة لانتصار ما ، ذلك هو درجة كبيرة من الوحدة الداخلية التى لم تحقق تراجيديا فى الوقت الذى جسدت معه احساس ابسن بوطأة الواقع على نحو ان لم يعقه امتداد النبرة الأخلاقية السابقة لتحققت رؤية متكاملة للاحباط ·

· بهذا التمهيد ـ فى قدر كبير من الصدق والتحرر الفنى من سكريب، يحقق ابسن ثورته فى (البطة البرية) وبشكلها المضطرب ·

اننا فى هذه المسرحية نكاد نجد كل أبطال مسرحياته السابقة يلقى بهم ابسن فى لقاء عنيف حر ويدعهم يرتطمون ليكشفون عن صدع كبير فى روحه ٠

اننا نجد برنك (أعمدة المجتمع) ، ولكن بشكله الصادق الحقيقى الذى لا يملك تجاوزه انه (فرليه) الأب ، رجل الأعمال والصناعة حياته تستند الى نفس ما استندت اليه حياة برنك ، وفيما يتصل بالمسرحية فهو قد أودى بصديق له (اكدال) الأب ـ الى السجن فى مخالفة يرتكبها لمصلحته ، ثم انه يدفع بعشيقة له كانت تعمل مدبرة منزله ـ فى مرض زوجته ـ يدفع بها عندما تحمل الى ابن صديقه هذا (هيلمر) ويزوجها منه ويوفر له عملا ومنزلا ليتخلص من الموقف ٠

اننا نجده فى المسرحية فى حدود وضعه تماما ، يعرف أنه خاض معركة حتمية ويعرف حدودها ، ثم الأهم من ذلك يدرك حالة من الاخفاق المحتوم محيطة به ٠٠ ويشارك بدءا من هنا فى حيرتنا حيال العمل كله٠٠ وابنه (جريجرز) هو شخصية (د٠ ستوكمان) فى (عدو الشعب) ولكن على نحو آخر ، اننا لا نواجه به ثائرا دون التعرف على أساس ذاتى لموقفه بل نبدأ بمعرفة أنه يحس باضطهاد أبيه له ونعرف أن يتميز بالقبح الشديد فى وجهه وجسده ، وهو يعود بعد محاولة قام بها فى مكان عمله بمصانع أبيه يدعو الفقراء فى أكواخهم الى نداء المثل الأعلى ويقابل من الفقر والفقراء بالسخرية ـ يعود ليعرف قصة هذه الأسرة ٠

ان جريجرز هذا يؤمن بأن هيلمر الابن ـ وكان صديقا له ـ رجل غير عادى ويأخذ على عاتقه أن يحرر صديقه من هذه الكذبة ويطلعه على الحقيقة ويكون ذلك بداية لانتشاله وأبيه العجوز ـ اكدال الأب ـ من وهدة السقطة التى لم تقم لهم قائمة بعدها والتى تسبب أبوه فيها ٠٠ هذا هو افتراضه والمنطلق الذى يبدد معه ابسن تعاطفه مع د٠ ستوكمان ٠

ونواجه فى شخصية الزوجة « جينا » والتى كانت عشيقة الأب فرليه والتى تتحاشى أن تواجه زوجها باختلال الأرضية التى يقفون عليها والتى تمثل بشخصها التحاما حقيقيا بالواقع ٠٠ اننا نواجه فيها بنورا ، ولكن ذلك بشكل مختلف بمثل ما نجد صورة برنك وقد اتخذت شكلا مختلفا هو الأب فرليه الرأسمالى ٠٠ انها نورا مضافا اليها لندا (بيت الدمية) وفى الوقت نفسه مسز الفينج (الأشباح) وهما فى حالة التحام محتوم بالضرورة ٠

ثم نجد الأب اكدال وابنه هيلمر (الزوج) ثم ابنته الصغيرة (هيدفيج) ـ وهى الابنة غير الشرعية لفرليه ـ نجدهم يمثلون حلقة داخلية يحيط بها الباقون لنسمع أصداء متداخلة ومتضاربة تخلق من العمل دراما عظيمة

مضطربة ٠٠ انهم يمثلون عالما خلق بطريقة فذة عنده تتحلل المناقشات المنطقية وينسحب الشك على كل شيء بمثل ما يتبدد البريق الأخلاقي المفاجيء لدى برنك ونورا بعدما يعودان سويا في شخصيتي فرليه والزوجة جينا وكما يحيط الاحباط والسخرية الرفض والغضب منا لموقف جريجرز هنا ـ ونودع معه ثقة ابسن وتعاطفه مع بطل (عدو الشعب) كما يمثله جريجرز هنا ـ وكما يمثله ابسن الأخلاقي نفسه في أعماله السابقة ٠

اننـا في الفصـل الأول بمنزل فرليـه وحيث عـاد جريجرز نرى صدامهما ولكنا قبل ذلك نحس في حركة الأب وعيا يحيط بعقم الحياة حوله واخفاقه وما يتسم به انتظاره للعمى بشكل محتوم ـ ما يتسم به ذلك من تأكيد لوعيه هذا ٠٠ ونرى مس سوربى مدبرة منزله الجديدة في موقفها العقلي الصـارم الشديد اليقظة والذى يجعـل من الحيـاة حرفة خشنة ٠٠ حيث اننا نحس من البداية بموقفها منه على نحو غير واضح ـ يتضح فيما يتبع ـ حين تقبل وتحتضن اخفاقه دون تعاطف وانما بوعى سابق لديها باخفاق الحياة نفسها نتيجة ماض شديد الحدة ٠ وحوله تبدو الطبقة الراقية مصدرا أشد لشعوره هذا ويتردد على لسانه كثيرا حديث عن الوحدة ٠ ازاء ذلك حينما يصـطدم بجريجرز وندرك جرمه فنحن لا نتعاطف مع جريجرز ـ برغم منطقه الأخلاقي ـ ذلك لاننا لا نحس جرم فرليه بوضـوح بل نحس أكثر بيأسه وضيقه بالحياة من جهة أخرى فلا يبدو لفرليه في ثورة ابنه هذه وضميره الا امتداد لاضطراب عقل أمه ـ التي سببت له قدرا من العـذاب ـ انه يرى فيه مصـدرا للشقاء كما كانت أمه وكما تردد جينا بعد ذلك من أنه مصدر شقاء لكل من يتصل به وكلاهما صادق على الأقل في الاحساس بالحصر الذى يبدو عنه مثل هذا الكلام ٠

واننا لنواجه بالحيرة فعلا منذ البداية مع موقف جريجرز من أبيه فهو يشير الى جـرم حقيقي وماض غاية في التلوث وما الى ذلك ولكننا لا نستطيع أن نحس معه بما يتحدث عنه ولا أن نتعاطف مع ادانته لأبيه ونتبلبل تماما حين نرى الأب يكشف عن تشبثه بمس سوربى كي تقف معه في وحدته وفي أيامه الأخيرة التي ينتظر معها العمى ويطلب من ابنه أن يدعه يتزوج بها دون أن يثير ضجيجا عن أمه تلك التي يحمل اعتقادا جازما بأن أباه مبعث لمرضها وموتها ـ وتلك النقطة يجعلها ابسن معلقة ولا يحسم بها ٠

اننا نصل الى نهاية طبيعية لبرنك وسط مجتمعه وفي الوقت نفسه نراه خارج الحركة التي كان يخدمها ان الضرورة كما كان يخدم حركتها في المجتمع تبدو محيطة به وذلك ينتزعه أمامنا من وضعه الطبقي وتواطؤه

ليبدو الانسان فى حالة الاخفاق الأساسية المنسحبة على الجميع • فثمة احساس بالافلاس الداخلى احساس واضح وجدب فيما حوله الى جانب حتمية اخرى تحيق به وهى العمى الذى ينتظره ـ كل ذلك يجعل ادانته امرا محيرا لنا ، ويكاد يكون مشاركة منا فى حالة من التواطؤ تشبه ذلك التواطؤ الخفى المحيط بأوزوالد فى (الأشباح) ولذا فحين نرى جريجرز بعد ذلك يدين أباه ثم يعلن أنه تبين رسالته فى الحيــاة فنحن نشعر بحيرتنا تتأكد الى جانب زيادة الريبة فى موقف جريجرز • ثم يتأكد لنا المعنى الواسع للتواطؤ فيما يتبع •

ونفاجأ فى منزل أسرة اكدال بظاهر كاريكاتورى الى حد كبير ولكنه ليس كذلك ، ان هذا الفصل كما تقول ناقدة يكاد يكون ملهاة مستقلة ـ ملهاة على أسرة اكدال ـ ولكننا فى الحقيقة داخل هذا الاطار الكاريكاتورى ازاء نسيج محير ، بل نحن فى الحقيقة ازاء نفس الحيرة التى واجهتنا مع هاملت ، حين سألنا ما نصيب الحقيقة فى ادعاء هاملت الجنون ما هى حدود التمثيل أو الانفعال الحقيقى فى موقفه • الجميع يعيشون عالما وهميا فى هذا المنزل وفى ذات الوقت يطل علينا دون تحديد عالم الحقيقة من خلال هذا العالم وكما تطل أشباح مسز آلفينج ، ونتذكر هنا عبارتها « نحن جميعا نمشى فى الضياء فى تعاسة وخزى • ذلك أننا مشدودون جميعا الى أشباح كثيفة كالرمال فى كل مكان من العالم » والأشباح تلوح من الفصل الأول فى منزل فرليه ، ولم يكن هذا الفصل بأكمله تمهيدا لقصة مع أسرة اكدال ، وما كان هذا يرضى سكريب بمقاييس الحبكة ، وانما يمثل هذا الفصل تمهيدا هاما • ان الأشباح تبدأ فى الاطلال علينا فى حاضر فرليه •• ثم اذا بها تنطلق بلا حدود فى هذا المنزل العجيب ـ منزل اكدال ـ لندرك فعلا أن الخوف من الضياء شىء أكيد ولكننا لا نملك تحديده خلال معايشة الوهم اذ ثمة امتزاج كامل •

ان الأب اكدال يصنع غابة وهمية فى قاعة المنزل بعــدة شجرات عيد الميلاد وبضعة أرانب يطاردها ببندقية كما كان يطارد الدببة قديما يمارس هذا فى استغراق ولمدة خمسة عشر عاما ونحن حين نراه يمارس ذلك أمامنا ندرك أنه يجد استمتاعا حقيقيا ويشرك الجميع فى ذلك ولكننا نراه يعرف أيضا أن هناك الغابة الحقيقية ولا ندرك مدى صلة هذا الادراك بغاباته الوهمية ونراه يقبل مشاركة الجميع فى المنزل لوهمه وأيضــا نشعر أنه يدرك وجــود نوع من التواطؤ بينه وبينهم • وعنــدما يحدثه جريجرز عن ضرورة أن يستعيد حياته القديمة الحقيقية يدعه وينظر لابنه مبتسما فى هدوء قائلا (ليست الحياة هنا سيئة الى هذا الحد أبدا) •• ومثل هذه اللمسة الغريبة تشير الى صلته بكل من فى المنزل وذلك الغموض

الذي يدعنا عند امتزاج عالمي الوهم والحقيقة • وهيلمر الابن يعيش وهم اختراعه العظيم الذي سيعيد كل شيء إلى نصابه ويعيد لأبيه كرامته ونراه يعايش هذا الوهم ، ويعيش انفعالات حقيقية معه ولكنا ندرك وعيه بحقيقة الوهم في تفسخه وهروبه الى عالم أبيه تارة والى استرخاء بهيمي تارة اخرى ، دون أن تدرك أنه يلفظ هذا الوهم في مثل تلك الحالات بل يبدو ذلك في الوقت نفســه تأكيدا للوهم ونوعا من رفض الواقع الراهن • والزوجة جينا يبدو موقفها أكثر غرابة انها تعي الأمور وتعرف أنه ثمة خدعة يجب أن تظل في طي الكتمان ، ومع ذلك فنحن نجد حيرة شديدة في موقفها من زوجها وعالم اكدال وتبدو كأنها تؤمن بوهم زوجها وتبدو وكأنها تستمر في خداع قديم وتبدو كأنها جمدت وفقدت أى قدرة على تفاعل حي بكل ما يجرى •

وأما الصغيرة هيدفيج فهي مفتاح عالم المسرحية كما تتكشف مع موقف جريجرز • ومبدئيا فان هيدفنج هي امتداد المصير المحتوم الى عالم الوهم •• وما يعنيه ذلك من دمار •• دمار يكشف في ذات الوقت تواطؤا مشتركا بين عالمي الوهم والحقيقة ، انها امتداد عالم فرليه في عالم أسرة اكدال وتأكيد تواطؤهما معا على المشاركة في حقيقة لا فرار منها هي نسيج عار للعالم • انها ابنة فرليه وأخذت عنه مرض عينيه وفي طريقها لعمى محتوم ، وأسرة اكدال من جهة أخرى تدخل بها الى عالمها ــ عالم الوهم ــ ولكنها لا تعيشه مثلهم ، بل تعيشه كحقيقة كاملة وذلك يشكل خطورة ، فمصيرها مرتبط بعالم فرليه المحدد ــ العمى المحتوم ــ ووجودها مرتبط بعالم أسرة اكدال ارتباطها بالبطة البرية في التحام حقيقي ••• انهــا الوحيدة التي تعيش حياة حقيقية ولكن ذلك من خلال الاخفاق المحيق بالجميع ، ولذلك فحين يطل عالم فرليه في أسرة اكدال فهي وحدها التي يكون نصيبها الدمار كاملا فهي الوحيدة التي لم تشــارك بأى نصيب من التواطؤ مع عالم الضرورة سواء كمــا يمثله عالم فرليه أو اكدال ••• وموتها تأكيد لذلك ولسقوطهم جميعا •

ان جريجرز يأتي ليعيد نور الحقيقية الى عالمهم كما يقول وينتشلهم ولكنه يكتشف أن هذا التأرجح بين الوهم والحقيقة ما هو الا وطاة الأشباح وطاة الضرورة على كافة مستوياتها وكما يجسدها فشل كامل في التوصل الى قيم خارج مطلب الضرورة أو مجرد طرحها عليها • ان هيلمر ينفعل مع اكتشافه لحقيقة حياته ولكن انفعاله ليس لبشاعتها بل لانه شد اليها وابتعد به ذلك عن وهمه ، وفي هذا ضياع كل أمل في الاستمرار ••• انه لا شيء والعالم لا يسنده شيء حوله ، العالم مثله ، الحقيقة فيه خارج الانسان ، وامرأته تدرك تماما أن ما يحكم عالمهم شيء آخر غير المثل الأعلى، وتعرف أيضا أى نتيجة يمكن أن يصلوا اليها جميعا ، عندما يسعى بعض

المعتوهين للتزويج للمثل العليا » كما تقول . وهيلمر يرفض الحقيقة في واقع الأمر وليس ذلك بوعي وانما كما يجسد ذلك استمرار تفسخه ورجوعه الى المنزل على نفس النحو الكاريكاتورى بعد عزمه على مغادرته .. الحقيقة لا تعنى شيئا ما دامت كل قيمة لهم مفقودة تماما .

اننـا تتلقى عالم اكدال امتـدادا من عالم فرليه ، وعالم فرليه لم يجسد لنا فقط الضرورة على المستوى الاجتماعي المحدد بل على مستوى اخفاق كامل يكشف عنه مناخ بأكمله ، واذا يتصرف فرليه تبعا لقيم عالم الضرورة وفى وضـوح ويدرك أيضـا طبيعة اخفاقه عن وعى بهذه القيم فأسرة اكدال لا تملك العملة التى تيسر لهـا قيم عالم الضرورة ولذلك فبديلها هو هذا التأرجح الغريب بين عالمين . وهناك لحظات من خلال هذا التأرجح تكون حقيقية وتكشف عن العراء الحقيقى ، فمثلا نجد هيلمر يعلم أن هيدفينج مهددة بالعمى ، ومع ذلك عندما يسعى للهرب من عمل الرتوش لصوره فهو يتصرف بانحلال لكى يهرب الى عالم أبيه .. « لن تستطيع أن تمد مجرى جديدا للبطـة البرية الى حوض المـاء .. ولكن ما العمل وقد كتب على أن أجلس هنا ..

هيدفينج : دع لى الفرشة يا أبى ، أنا أجيد الرتوش .

هيلمر : كلام فارغ .. هذا العمل يؤذى عينيك .

هيدفينج : لا أبدا .. ناولنى الفرشة .

هيلمر : « ناهضا » لن يستغرق الأمر أكثر من دقيقة أو دقيقتين على أية حال .

هيدفينج : هه .. وأى ضرر فى هذا (تتناول الفرشاة) الى العمل (تجلس) فلأبدأ بهذه الصورة .

هيلمر : ولكن اياك أن تؤذى عينيك .. أتسمعين ؟ أنا غير مسئول فأنت التى طلبت ذلك بنفسك ... مفهوم ..

هيدفينج : نعـم .. نعـم .. مفهـوم .

هيلمر : أنت بارعة يا هيدفينج .. دقيقة أو دقيقتين لا أكثر ..

وايضا عندما يكتشف أنه فقدها مع محاولة جريجرز وأنها ابنة فرليه وليست ابنته ، نجده يتصرف بوحشية بالغة ودون أى اعتبار عدا اعتبار واحد ، وهو أنها كانت سندا له فى عالمه الوهمى ، تشارك أمها فى تأكيده حوله وحول أبيه ... ومن هذا القبيل موقفه من أبيه فى منزل فرليه ، وموقفه حين عودته من الحقل .. لمحات تكشف عن خواء خلقى كامل فعالم أسرة اكدال تأكيد لاخفاق القيم بالمعنى المفتوح فى عالم الضرورة .

وشخصية الدكتور (رلنج) اذ يدفع بها ابسن فى وجه جريجرز وتداؤه للمثل الأعلى ، ونعرف أنه ساعد على دفع هيلمر الى عالم الوهم كما ساعد صديقا آخر له نجده يردد عبارة « الأكاذيب كبديل للمثل » ولكن ذلك ليس صحيحا فالوهم هنـا ليس مجرد كذبة ، وانما هو فى ارتباطه بوطأة الواقع الارتباط المحتوم الذى هو مبعثه والذى يطل من خلاله والذى يؤدى الى تصدعه أيضا ، وذلك الارتباط هو ارتباط عضوى يكشف عن هزيمة الانسان ٠ والشخصيات جميعا بوضعها المحير تكشف عن هذا الالتحام وفى الوقت نفسه تؤكد جميعها بذلك تواطؤا محتوما مع الضرورة ، فالزوجة جينا ليست كمسز آلفينج متواطئة مع الأشباح فى مطاردتها لها دون أن تعرف ، بل نحن نلمح فى نسيجها المحير ادراكها أن ثمة تواطؤا محتوما وأن تلاحمها مع الواقع حولها على هذا النحو هو حالة من الخلاص والتواطؤ معا ، كما أن فرليه يدرك تواطؤه ونصيبه المحتوم معا ، وجريجرز كدكتور رلنج كلاهما يحاول شيئا بالنسبة للواقع ولكنهما فى النهاية متواطئان فى تدعيم سيطرة الضرورة وكشفها ٠ وتواطؤ الجميع يتجسد فى النهاية فى موت هيدفينج ٠

واذ ندرك السخرية الشديدة بصنعة سكريب فى الفصل الأول الذى يبدو كأنه منفصل عن تدفق الفصول التالية له ، وهو فى الحقيقة تمهيد باطنى رائع ، ندرك ثورته على باقى مظاهر حبكة سـكريب فى العمل بكامله ٠٠ فالحقيقة تتكشف من البداية والعقدة والتأزم بالمعنى التقليدى غير موجودين وفصل بأكمله يأتى بعد اكتمال الموقف ، ولكن مع ذلك تبقى آثار شكلية من سكريب ــ والنظر الى هذا الخليط الجرىء من الكاريكاتور والميلودراما والافجاع الذى يتخلل الشخصيات والحدث واللغة يكشف عن جيشان غير محكوم تماما وان كان يعكس فى النهاية معاناة حقيقية لدى ابسن واسقاطا داخليا حقيقيا ، وفى ذات الوقت انعكاسا غير محدد لاحساس ابسن باخفاق ، محاولة تجاوز الواقع ثوريا ، ووضوحا أكثر لاحساسه بوطأة الضرورة على عالم الانسان وان كان المنطلق هو المستوى الاجتماعى للوضع الانسانى ، الا انها اتخذت فى وجدانه صدى متراميا يجعل ذلك عاملا ضمن عدة عوامل تكاد تكون متكافئة لخلق عمل عظيم ٠

والبطة البرية التى نظل نسمع عنها منذ ولوجنا باب منزل هذه الأسرة جاءت فى الحقيقة ارتكازا فنيا للتدفق الداخلى فى هذه المسرحية بمثل ما أن هيدفينج مفتاح عالم المسرحية ٠ ان الأب اكدال يتحدث عن مصير البط البرى عندما يصاب ويهوى الى القاع قائلا « هذا ما يحدث دائما للبط البرى ٠٠ يستقر فى القاع ٠٠ فى أعمق مكان يمكنه أن يصل اليه ، وتمسك مناقيره بالأعشاب وكل ما تجده من عفن ٠٠ وبذلك لا تظهر على السطح بعد هذا أبدا » ٠

جريجرز : ولكن بطتك البرية ظهـرت على السـطح مـرة أخرى يا ملازم اكدال ٠

اكدال : « كان لأبيـك كلب ذكى ٠٠ غاص وراء البطة وعاد بها سـالما » ٠

وبعدها نسمع جريجرز يقول انه يريد أن يكون كلبا ذكيا ٠ يعنى ذلك الذى ينتشل البطة البرية من الأعمـاق ، ولكنه نسى شيئا ، نسى مصيرها بعدما تعود من الأعماق جريحة ، فقدت القدرة تماما على التحليق وعلى حياتها الحقيقية ، نسى أنها تعيش الآن فى عالم مصنوع وأن عالمها الحقيقى مستحيل ٠ لم يعد أمامها الا عالم بديل وهمى ، أشجار متربة وساعة حائط توقفت فيها حـركة الزمن وأثاث متهـالك وكل ما تضمه غرفة الكرار ٠ والحقيقة أن عالم المسرحية هو عالم البطة البرية بطبيعته المزدوجة ، عالم الأعماق التى تتشبث فيها بالعشب والعفن حتى لا تطفو وعالم الكرار الوهمى الذى ليس لهما غيره عندما تطفو وتعود الى العالم ثانية ٠ فى حديث جريجرز الى هيدفينج عن البطة البرية نجدها تخبره بشىء « كلما انبلجت لى حقيقة ما يجرى فى هذه القاعة ـ فيما يشبه اللمح الخاطف خيل الى أن أفضل تسمية تطلق على القاعة وما فيها هى أغوار البحر وهو خاطر سخيف كما ترى » والحقيقـة أن قاعة جدها والمنزل بأكمله هو قاع المحيط وأيضا غرفة الكرار التى تحوى البطة البرية وقليلا من الماء تعبث به ٠ وكما أن خروجها الى السماء والبحر لم يعد فى الامكان وليس لها الا ذلك فكذلك خروج آل اكدال من وهمهم والتسليم بقيم هى فى الحقيقة كاذبة ـ وليست فى صفهم ، وانما هى وجه لعالم الضرورة كما يعيشه بوضوح فرليه دون حاجة للهروب ـ هو خروج غير ممكن ، وفى محاولة انتزاع البطة البرية بوضعها ذلك ـ من منزلهم يدفع أمامنا بهيدفينج فى الموقف ليتكشف لنا تواطؤ بواسطتهم جميعا وبواسطة قوى المجتمـع والوراثة والافـــلاس الداخـلى الكامل ويتجمع ليحيط بهيدفينج ـ الحياة الحقيقية الوحيدة ـ فالصـغيرة هيدفينج تفضل الانتحـار فى النهاية دون أن تقتل البطة البرية حين يطلب جريجرز منها ذلك كخطوة نحو التحرر للمنزل بأكمله أما البطة البرية بالنسبة لهيدفينج فليست عالم اكدال كـما يعيشونه بين الوهم والحقيقـة والتواطؤ بل أصبحت حقيقية مثل هذا العالم الذى دخلته ومن الغريب أننا نجدها تقبل أن تكون لقيطة حينما تشك فى ذلك من مسالك هيلمر معها بعد معرفته الحقيقة وترى أن ذلك لا يؤثر على عالمهم (أعتقد أن حبه لى ما كان ليتغير بل لعله كان يزداد لقد جاءتنا البطة البرية هى الأخرى كهدية ، ومع ذلك فانه أحبها أشد الحب) ان معايشتها حقيقية لعالم اكدال بما يكفى لصد أى تهديد يأتى من الخارج ولكن ويا للأسف فهى ليست تحتضن عالم اكدال

فقط ، انها مصيريا تحتضن عالم الحقيقة وارتباطها من جهة أخرى بالبطلة البرية هو ارتباط بالواقع المحتوم بمثل ارتباطها بالعمى الذى ينتظرها ، ومثلما أن اخفق الجميع مرتبط تماما بعالم البطلة البرية المزدوج ــ وربما عالم البطلة البرية هو عالم الانسان المفروض عليه وقد نفى عن عالمه الحقيقى ، المسرحية تعطى انطباعا شديدا بذلك كما أنها بتعقيدها الشديد تعطى انطباعات أخرى بنفس الشدة ولكن في نفس النطاق وذلك يرجع لانها حققت أبعادا داخلية دون أن تؤدى الى رؤيا مكتملة ــ والارتباط يأتى بهذا المزيج من الكاريكاتور والملهاة والميلودراما والشجن والافجاع وذلك يحقق عالما داخليا عكس محاولاته السابقة (١) وفى الوقت نفسه يؤكد اضطراب ابسن ازاء قضية الانسان والتراجيديا ٠

فكما أحس ابسن ملامح الاخفاق في أصداء الحضارة كما تكشف (الامبراطور والجليلى) فهو هنا يحس بوطأة اخفاق وتواطؤ شديدين يحيطان بالواقع ويخنقان ثوريته عند مشارفه ويهزآن بمحاولته تجاوز هذا الواقع بواسطة مضمونه التراجيدى ٠

ويبدو أن مما زاد من فزعه ما بدا من اجماع يمثله تلامذته ومن جعلوا من أنفسهم أتباعا له والمجتمع بشكل عام ــ اجماع على ربطه بصورة المصلح الاجتماعي ، والكاتب الأخلاقي لعصره كان يدرك بالتأكيد مدى ما فى ذلك من سخرية ٠

وكما توقف بعد الامبراطور والجليلى واستدار للواقع كي يتلمس ٠ توقف بعد البطة البرية وولى ظهره للواقع في حركته التى اغرقته وأغرقت رؤياه التراجيدية ٠ وحاول تجاوزه بالاتجاه الى داخل الفرد في حالة تحرره من وطأته ــ هذا ما يبدو أنه افترضه ٠ أن تتحقق فاعلية ما اذا ما استطاع أن يفلت بالفرد من وطأة الواقع وتحرر فاعليته انه يكتب (بيت آل روزمر) و (امرأة من البحر) و (هيدا جابلر) وفي هذا النطاق ، ولكنه ينتهى ثانية فى (هيدا جابلر) الى حيث يدرك أنه وباختصار داخل نفس الحلقة المقلقة ٠

(٦)

اخفاق أخير

ان ابسن قد حاول أن يخرج بهيدا جابلر عن دائرة طبقتها ويخرج بها عن دائرة استعدادها الطبيعى لدور المرأة والأم ثم يرصد عالمها ٠ ولكنه يعود بذلك الى ما حاول أن يقربها منه ــ يعود بها الى عالم الضرورة ــ

الجميع لا تصبح عدا حالة من عدم التكيف ـ حالة مرضية ٠ بانتزاعها من طبقتها وانتزاعها من استعدادها الطبقي كما يتوقعه منها حيث يؤكد الحقيقة التي تلازم حركة هذه الضرورة بكل مستوياتها وهى أن الانسان معزول معها فى المظهر النفسى بمفهومه الميكانيكى الذى يجعل من وجود الانسان حالة من التكيف أو عدم التكيف ٠ فهيدا جابلر ليست من الطبقة البورجوازية بل انها هبطت السلم الاجتماعى حتى وصلت الى هذه الطبقة اثر سلطان زال عنها بموت والدها ونحاها عن طبقتها ، وهي طرحت ذلك وراء ظهرها واقتحمت الحياة لتحقق ذاتها بعيدا عن هذا الاطار المحدد ، وأيضا بعيدا عن الدور التقليدى للمرأة والأم ، ولكن تظهر أزمتها فى أن الواقع لن يستوعب محاولتها لتأكيد ذاتها خارج هذه الارتباطات ويصبح الأمر كما تقول لصديق لها « ما أكاد أمسك شيئا حتى تلحقه الزراية وتركبه الخسة كأنما هى لعنة » ان محاولاتها جميعا تأتى لها بنتائج عكسية ، أرادت الزواج برجل اعتقدت أنها يمكن أن تصنع من بلادته شيئا ذا قيمة فلم تصل الى شيء أبعد من تأكيد تفاهته بصورة لا تطاق ٠ أرادت أن يموت حبيبها القديم ميتة لائقة بعلاقتهما بالمسدس الذى أعارته له فمات ميتة النذل فى منزل مومس بعد مشاجرة انتهت بها ليلته معها ، أرادت أن تصنع من عالم الرجال حولها شيئا تريده ولكنها لا تستطيع ٠ زوجها بدأ يفر من سيطرتها وحبيبها مات بوضاعة وصديقها العجوز يحوم حولها ويهددها ٠ أما ما تكتشفه فى نفسها بعد ذلك فهو نفس ما تكتشفه فى الواقع حولها ٠٠ العقم ٠٠ ان الواقع بصورته المحددة فى اطار الضرورة اذ لا يستوعب ارادتها فى تحقيق ذاتها خارج هذه الاطارات فهو يتكشف لها كما يتكشف لنا نحن عقيما بالفعل ، فكل من حولها فى المسرحية بالفعل يكشفون بواسطة موقفها منهم عن خواء الواقع وفقره الشديد ، ان زوجها باحث لا يسأم البحث بدافع عدا أنه تافه ولا حل له الا فى الانكباب ، ان تفاهته لمرعبة كما يصورها ابسن والأشد افزاعا أن يكون له مكانه المرموق ٠٠ ثم اذ ننظر لعلاقة هيدا بحبيبها الذى يملك شيئا حقيقيا ويعانى من الفشل والاضطراب يتأكد مدى عقم الواقع ويعرض لنا ابسن كافة الشخصيات حولها ما بين الكاريكاتير المؤلم وبين الجفاف والحدة فى ملامحها ، لنرى مثلا عمة زوجها تحيط تفاهة ابن أخيها بحنان أبله لا يحده شيء وتضحية ليس لها مقابل ، ذلك لان ليس لديها كعانس شيء تصنعه ، والقاضى براك صديقها لا تستطيع أن تمتد بصداقتهما فيما وراء رغبته فيها ، وعلاقة حبيبها بمسز الفستيد ، تبدو علاقة مضحكة من طرف واحد ، لم يقبلها لوفبورج حبيبها والكاتب الضائع ، الا لضياعه ٠

واذن يبدو هذا العقم نتيجة لأن الواقع منفية فيه الفاعلية الانسانية الحقة في الوضع الانساني على المستوى الاجتماعي ، وبالتالي فهي لا يمكن أن تتسع لما يخرج عن نطاق هذا المستوى ويخرج عن مطلب الضرورة • فنرى الواقع يحطم محاولات هيدا جابلر لتحقيق ذاتها على هذا النحو ، وهو يعود بها الى الحقيقة الوحيدة القائمة العقم ـ ولذا ، فالدمار يتجسد في شخصها بالدرجة الأولى كفاعلية حرة مرفوضة ، دمار يؤكد العقم ، عقمها هي شخصيا وعقم الواقع حولها ، والمسدس كما يطل في المسرحية كلها يبدو مع أوراق العنب التي تريد لوفبورج أن يزين بها رأسه ، تبدو ذاك الحنين المقهور الى الخصـوبة وهذا ما لاحظه بوضـوح الدكتور على الراعي ـ والذى يرتد دمارا حتى يقضي عليها نفسها بعدما كشفت عقم الواقع والجميع بعدما انسحب الدمار على الشيء الوحيد الذى كانت تؤمن بحقيقته ـ نعني لوفبورج حبيبها الموهوب ، ومخطوطه الذى تحرقه • ويلاحظ أن انتحارها جاء مع تضييق الخناق عليها بشكل نهائي من المجتمع حين تعلم أنه في النهاية يطاردها بمواضعاته ، ولكن ذلك ليس جوهرا في انتحارها وانما ذلك يأتي نهاية لرحلة الكشف ، نهاية حتمية لوعيها بالافلاس الشديد •

لقد استحالت ارادة الحياة لديها في تحررها الذى أتيح لها الى ارادة فناء وذلك يفسر في نطـاق صلتها بالآخرين والمجمـوع بكل ما يحكم حياتهم ، يفسر بأنه حالة نفسية مرضية ، حالة عدم تكيف وهي بالنسبة لهم كذلك بالفعل ـ حالة عدم تكيف ـ فكل الذوات ازاء الواقع ، تعزل فاعليتهـا في المظهر النفسي الميكانيكي ، التكيف وعـدم التكيف وذلك بالقياس الى مطلب الواقع الموضوعي وحتمياته • تأتي هذه المحاولة بعد محاولتين سابقتين « آل روزمر » و « امرأة من البحر » ، ففيهما مواجهة فردية يحاول معها أن يعزل تأثير الواقع عن فاعلية الفرد بشكلها المجتمعي ، فنحن في بيت روزمر نواجه بالسياسة ومشكلات المجتمع المحلي ، ولكن ابسن يسعى ليخلق موقفا خاصا تماما بين روزمر وربيكا ، ينتزع كل منهما الآخر من تأثير ماضيه ويتجاوزان بالتالي المواضعات حولهما ليلتحما معا ويخوضا تجربة ارادة ترفض المـاضي كله وتتقبل الموت دليـلا على حريتها • وفي (امرأة من البحر) يحاول ابسن أن ينتزع امرأة من تجربة الحياة اليومية وارتباطاتها المنزلية ليضعها أمام تجربة اختيار تستعيد معها حريتها التي كانت مطموسة في واقعها • ولكن تأتي هيدا جابلر لتشير الى أن ذلك ليس أمرا مستقرا في رأس ابسن ووجدانه ، تأتي هيدا ردا على المحاولتين السابقتين لها مؤكدة أن الفرار من سطوة الواقع هو تأكيد أكثر له •

واذن فما اعتبره ابسن فرارا من سطوة الواقع لا حقيقة له • وهذا التنازل في هيدا جابلر هو نفس الامتداد لسطوة الواقع واحساس ابسن

بتلك السطوة قد استمر ، واستمر أساسا كاحساس بتلك الهوة بين رصيد الحركة الانسانية في مطلبهـا المتعالى وبين واقع يأبى عليه ذلك ويسقط برؤياه في هوة الرمز والتجريد الأخلاقي والفكرى وهو ما يلح عليه احساس برفضه . واذا اعتبرنا أن البطـة البرية رد على محاولاته السابقة وهيدا جابلر رد على المحاولتين السابقتين لها فنحن نلاحظ أنه يربط بينهما شيء واضح آخر وهو رفض ابسن التأثير الفاجع وأن يخرج بهما من اطار النهاية التراجيـدية ، بما يؤكد ارتباط أزمة التراجيـديا والخلق بأزمة الانسان ويؤكد حقيقة تمرده على نفسه ــ ومحاولة التأثير الفاجع نجدها واضحة في غير ذلك من أعمال سواء خلال العمل كله أو ما يسمى بالتنوير ، ولكن ذلك بالطبع كان تحقيقا غير حقيقي ويعتمد على مجرد التكنيك وليس لمقومات داخليه ــ والدكتور على الراعى يلاحظ ان ابسن يحاول أن يبتعد بهيدا جابلر عن التأثير الفاجع ويؤكد ذلك بنهايتها وذلك حقيقي تماما وأيضا في البطة البرية نجد الجانب الفاجع ممتزجا تماما بالخليط الضخم الذي تطفو عليه السخرية أساسا ونجد أنها تنتهى بعد موت هيدفينج المؤلم بعبارات غريبة من الأم ثم حوار فكرى ــ ينطوى على تهكم شديد من ابسن ــ بين جريجرز ودكتور رلنج . وهذا مؤكد ، فرغم المكاسب الفنية التى حققها ابسن رغم ارتباطه بصنعة سكريب ــ فهو يدرك تماما بعده عن التجربة الكاملة كما تمثلها التراجيديا ، بمثـل احساسه بابتعاده عن المطلب الانسانى الحقيقى .

الواقع أن ابسن الى هذا الحد كان قد وصـل الى درجة يمكن أن يقرر معها بان الواقع قد عزله ، عزله عن فهم معين له ، وصورة لم يعد يملك الفرار منها ان لم يكن تشويهها من جانبه في نظر الناس ــ أصبح ابسن هو الرجل الذى أقام صرح الواقعية الحديثة ، وابسن الأخلاقى وابسن المصلح الاجتماعي وذلك من واقع أعماله السابقة وأيضا عدم ادراك طبيعة معاناته ومكانته التى وصل اليها فى بلده والعالم ــ ولنلاحظ أن الوصـول الى هـذه المكانة كان مرتبطا من البـداية بتخليه عن الشـاعر والارتباط برجل المسرح ومطلبه ، أى مرتبط بمشكلة المسرح والمواضعات والارتباط المحتوم لذلك بالواقع ــ هذا العزل يبدو أن ابسن احس به ، واحس بانه أصبح شيئا محددا من قبل الواقع ، مثلما يحدد الواقع كل شيء ويفرض سيطرته على الفاعلية الانسانية . وكان هذا الاحساس نقطة الانطلاق ليمضى في مزيج من التجاهل والهرب والرغبة في الصدق بشكل نهائى ، يمضى ويولى ظهره لوقفته الطويلة عند الواقع ومجريات العصر ، ويولى ظهره ويستدير الى نفسه فقط ويحدق داخلها بتصميم نافذ ويأس ، ويحقق بهذا فقط رؤيا مكتملة ولكنها ليست رؤيا تراجيدية قبل رؤيا تؤكد الأزمة .. رؤيا ساكنة لا تراجيدية .

(٧)

المحاولة الأخيرة ومولد الرؤيا اللا تراجيدية

(الرؤيا العدمية)

(البناء العظيم) و (جون جابرييل بوركمان) و (عندما نبعث نحن الموتى) ثلاث مسرحيات حقق بها ابسن رؤيا فنية مكتملة وأيضا أكد بها كما أكد سابقا أزمة التراجيديا وأزمة الانسان وأيضا قوله « لقد أخفقت البشرية كلها » كانت رؤيا الاخفاق وادانة زماننا ـ يقول مؤرخ الدراما أريك كاهلر كلمات موحية عن ابسن وربما كان يعنى بها ابسن فى أعماله كلها وفى كافة محاولاتها ، ولكن اذا ما أردنا أن نتصور ارتباطها بأعماله كلها فذلك على أساس ما يشير اليه ابسن بعبارته التى أوردناها سابقا ، من أن نظام تتابع أعماله مهم فى حد ذاته ـ يقول ذلك المؤرخ للدراما « لقد نسج من اضطرابات ضمير القرن التاسع عشر سحابة رهيبة ما تزال تخيم فوق المشهد » وتلك عبارة حاسمة الى أقصى حد على أساس تتبعنا السابق وما يلى بالنسبة لابسن ولكل تجاربهم بعده كما سنشير اليها ٠

الواضح أن ابسن توصل فى رحلته السابقة الى نتائج ايجابية بشأن المقومات الفنية وتخطى الوحدة الشكلية لأجل التوصل الى وحدة داخلية للعمل ٠ فكما أشرنا للبطة البرية نجد هذا العالم الباطنى رغم المزيج المختلط والتوتر الواضح فى عملية الخلق ٠ وسبق ذلك فى الأشباح تبلور خلق ايقاع خاص مسيطرا اللغة وكذلك اخضاع الجو المحيط بالمسرحية لمطلبه ٠٠ الديكور والطبيعة النرويجية التى تطل دائما فى مسرحياته ثم الاطار المحيط بالشخصيات منذ البداية ثم الشخصيات نفسها ٠

فكما نلمس منذ مسرحية الأشباح ميلا الى تاكيد ايقاع عام للمسرحية فنحن نلحظ ذلك فى البطة البرية أكثر جلاء وأما الحدث فنحن نلحظ أيضا منذ مسرحية الأشباح تلك المسحة الأسطورية التى استطاع ابسن أن يضفيها عليه بالتآزر مع باقى المقومات ، وتوفر أغلب هذه المقومات نلحظه فى الأعمال التى تمثل تمردا على نفسه (كالبطة البرية) و (هيدا جابلر) ولذا تخضع للتوتر أما فى الأعمال الأخرى فنحن نجد تحققا

جزئيا لهذه المقومات يسهم بشكل ما فى تأكيد التناقض ما بين الواقع وتجاوزه . أما فى هـذه الأعمال الأخيرة واذ يكون الفنـان فى الوضع الوحيد الذى يتيح له الصدق . فنجـده يضع يده على كل ما حققه من مكاسب فى الخلق وينظمها فى خلق متكامل . خلق رؤيا . والمنطق كما أسلفنا فى التجارب السابقة له هو تأكيد ايقاع الرؤيا باللغة والحدث والشخصية والجو المحيط من ديكور وتأثير للطبيعة ـ وذلك كجانب بديل فى مشكلة المواضعات ـ لقـد جعل من اللغـة ارتكازا أساسيا لايقـاع الرؤيا ، ولم تكن شعرا ولكنه استعاد طاقته الشعرية معها ومنحها روح الشعر فى بعث الكلمات ، وجعلها تسهم فى اثراء كل شخصية بذاتها فى الوقت الذى تخـدم بذلك الرؤيا . نفس المهمـة المزدوجة للغـة فى التجارب التراجيدية السابقة .

أما الشخصيات والحدث فقبل أى شىء نلحظ معها كيف طرد ابسن سكريب نهائيا ، ليس ثمة عقدة وليس ثمة حركة للحدث والشخصية بذلك المفهوم السكريبى والمؤكد خلال أعمال ابسن السابقة بتفاوت ، ولكن أيضا ليس ثمة حركة أبعد غورا كما يمكن أن يقال بل كل ما هنالك حركة دائرية حول حقيقة تكاد تكون محددة سلفا وذلك يرجع لطبيعة الرؤيا التراجيـدية والرؤيا غـير التراجيـدية . وعموما فنحن ازاء تركيز وروح شعرية أقرب الى التجربة اليونانية .

والشىء الذى استخدمه ابسن ببراعة وقدرة هو اخضاع الديكور بل والاكسسوار بكل دقائقه وملابس الشخصـية وايماءاتها وحركتهـا على المسرح كل ذلك أخضع للرؤيا بمثل ما أخضعت الطبيعة للمشاركة الفعالة والمحكمة بدقة فى تجسيد الرؤيا وفى الحقيقة هـذه النقطة من العوامل التى ضمنت ارتباط هذه المسرحيات الأخيرة بالمسرح الى حد ما ـ وكانت تتضمن مواجهة أخيرة فى حدودها الممكنة ، لمشكلة المواضعات كما سيتضح ذلك لدى بيكيت ـ ذلك لان ما حدث بالنسبة لهذه الأعمال الأخيرة أنها قوبلت بوجوم واستغراب ممن حوله ، وما حدث أيضا أن ابسن لم يمتد الى حركة المسرح الا فى جانبيه الخاضعين لحركة الواقع فهما مع ارتباطهما بالمواضعات الشكلية لدى سكريب كانا المسرح الذى يملك الالتقاء بالواقع، فاعتراف الواقع بابسن واحتضانه والاقتداء به لم يحدث بشكله الحقيقى الا بوصف ابسن الرجل الذى خلق المسرح الملائم للعصر ، المسرح الواقعى، لم يحتذوا الا بالمسارين اللذين شكلا بالفعل حركة واسعة فى المسرح الحديث من بعده المسار الاجتماعى والمسار السيكولوجى ـ وأعماله الممثلة لهذا ـ والممثلة بالنسبة له اخفاقه وسقوطه فى اسار الواقع .

هذه الأعمال هى الأعمال المعترف بها دليلا لعظمته وقدرته كمجدد ودليلا على دوره فى هـذه الفترة ، وذلك ما انتقل الينـا أيضا فى مصر مع

تعرفنا على ابسن وما زال يتأكد ، أما أعماله الأخيرة هذه فأخذت على أنها نوع من الارهاق الروحى قد أصابه وهنـاك من قدرها باعتبارها عودة لمرحلته الأولى الشـعرية تخلو من الدراما ومن ارتبـاطه كرائد للمسرح الحديث · والحقيقة أن رفض الواقع لهذه الأعمال الأخيرة تأكيد للأزمة ·

ان رؤياه الأساسية كما تحوم حول رحلته كلها هى تحدى القصور والعجز في الواقع الراهن ــ للانسان بازاء نزوعه الى متعال ومطلق مجهول ولكن نجدنا هنا بازاء سقوط ما بين هذين البعدين · انها معاناة ابسن لأزمه الواقع فى معاداته للانسان بمثل معاداته لمحاولة ابسن الثورية من أجل تجاوزه · فابسن بمعركته السابقة كما أشرنا أحاط بوعيه احباط أليم ·· وعيه الذى انقسم بين الاستغراق فى الواقع ولفترة طويلة والمقاومة الخفية لهذا الاستغراق والمؤكدة له كما لاحظنا فى (الأشباح) و (البطة البرية) و (هيدا جابلر) والتى تستحيل فى هذه المسرحيات الى وعى بالادانة لنفسه كفنان مخفق وكانسان مخفق وهى فى حقيقتها ادانة للواقع الذى صدرت عنه الأزمة ، حيث يأبى أى فاعلية حرة للانسان ازاء العالم ، والتى تعنى فى الوقت نفسه أن يكون وعى الفنان بثوريته حقيقة قائمة وليست اخفاقا لا فكاك منه وهى بالنسبة لابسن رفض أصلى لأى مواجهة حرة وفعالة للتحديات الانسانية وقيام جدل حر بين الانسان والواقع ، تطرح فيه قضية الحرية والقيم والغاية بشكلها المصيرى والمفتوح ، وتلك التجربة التراجيدية كما ينزع اليها ابسن منذ بداية رحلته ·

ان (جـون جابرييل بوركمـان) مثـــلا ليست تعنى الاحباط الذى منى به الانسان فى تخليه عن الحياة بجوهرها والسقوط فى معطيـات عالم ميت بل هى فى الحقيقة ابسن فى اخفاقه كانسان وكفنان فهـو من خلالهما ظل بعيدا عن تيار الوجود الانسانى فى تجاوزه الذى لم يتحقق منه قط ، وهو بهذا المعنى تأكيد لمـا تتسم به حركة الواقع من احباط ينأى بنا عن مطلب عسير خفى يتلاشى ويفلت دوما تحت وطأة هذا الواقع ·

ان البرودة التى تخيم على عالم « جون جابرييل بوركمان » منذ أول وهلة نلتقى فيها بالمسرحية حتى يغتال الجو الثلجى هذا الرجل فى نهاية المسرحية هى تلك الوحـدة العقيمة المعزول فيها أبطال المسرحيـة جميعهم ، هى تلك الوحدة العقيمـة التى ترك فيها الانسان بازاء عالم الضرورة وذلك العجز الذى يحيط (بجون جابرييل بوركمان) ويحيط بكل من حوله سواء أن يقدموا له شيئا أو أن يقدموا لأنفسهم هو نفس العجز الذى تربع على ارادة الانسـان ، كما يبـدو لابسن خـلال واقع ذى جبروت يحيط بحرية الانسان ومطلبه فى القيم ومعنى حياته أجمعها ، وتلك المقاومة الأسيفة الخادعة التى يدرك (جون جابرييل بوركمان)

مؤخرا عدم جدواها ، وأنه لا مهرب له الا بالموت ، هو نفس ما يبدو لابسن حقيقة ناصعة ازاء واقع لم يدرك هو أيضا الا مؤخرا أنه يحول بينه تماما وبين ارادته الانسانية الحرة ومطلبها المتعالى · حيث يبدو أن تجربة الانسان وقد زيفت وأن المطلب أرضه غير تلك الأرض ، أرض غريبة معزولة نائية بديلها الموت فى عاصفة ثلجية فى الأعالى · اننا بازاء انعكاس لادراك جاء متأخرا بأن حركة الواقع القائم متسلطة ومعادية أصلا لحركة الانسان لاغية لها مبدلة اياها بحركة الضرورة فالفنان والانسان فى شخصية كل من المهندس سولنس (البناء العظيم) و (جون جابرييل بوركمان) وروبيك « عندما نبعث نحن الموتى » هو الانسان معزولا عن تجربة الوجود نفسها ومعزولا عما تنطوى عليه من ثورية ومفارقة وذلك جماع حياة ابسن بوجهيها ·

بهذا المعنى يصبح المعوق للمفارقة فى اتجاه المطلق ليس ضمن الفاعلية الوجودية ، نعنى أنه ليس تحديا كامنا فى حركة الوجود الانسانى نفسها ــ فذلك تمثله التراجيديا ــ وانما المعوق هنا ، معوق للفاعلية نفسها ·· معوق للحركة أصلا · مؤكد للسكون فى تجربة الانسان ، نفى الفاعلية الداخلية برمتها · وهنا النقطة الهامة فالرؤيا بهذا المعنى طرح منها البعد المصيرى ، طرح منها جوهر التحدى ومنبعه ، وافتراضه الضرورى لمفارقة الراهن وقصوره ازاء جدل مستمر مع العالم الذى تطرح فيه باستمرار قضية القيم والحرية والمعنى · لقد طرحت الحركة من الوجود الانسانى برمتها ·

ولذلك فنحن ننتهى فى تلك المسرحيات الأخيرة الى تأكيد عدمى · ان أبطاله الثلاثة تجسد لنا الرؤيا معهم ، ان الفن الذى ينزل كل منهم له عن حياته لا شىء والحياة التى لا يرى لها عمقا لا شىء وانه لم يتحقق للانسان شىء على الاطلاق وكما يقول « سولنس » فى (البناء العظيم) « أن يبنى المرء بيوتا للكائنات الانسانية عمل لا يساوى شيئا يا هيلدا ، أجل لاننى أرى أن ذلك حق والبشرية ليست فى حاجة الى استعمال هذا النوع من البيوت كما أنها ليست فى حاجة أيضا الى السعادة على الاطلاق، وأنا أيضا ، كان ينبغى ألا أكون فى حاجة الى مثل هذا البيت حتى ولو كان فى استطاعتى أن أملك مثله ، اذن ·· فهذه هى النتيجة ·· كل شىء على ما أعتقد ، لم يشيد ·· لم يشيد شىء أساسى على الاطلاق ، ولم يضح بشىء فى سبيل البناء ·· لا شىء ·· لا شىء فى أى مكان » ·

وفى هذا الحديث التالى « لروبيك » و « ايرينا » (عندما نبعث نحن الموتى) نلمس الى جانب ذلك اشارة واضحة الى مصدر هذا التأكيد العدمى ، خضوع الفنان والانسان لعالم الضرورة ونذكر كيف أن

«بوركمان» مثل «سولنس» مثل «روبيك» كان طريق الفنان لدى كل منهم مع عالم الضرورة وخيانة للحياة الحقيقية ولذلك فهي تنتهي الى أنها خيانة للفن أيضا . وليس ذلك الا تواطؤا مرغمون عليه ومحتوما ، وبمثابة خضوع لقيم الضرورة ولنسمع الى هذا الحوار بين « روبيك » و « مايا » .

روبيك : حين أفرغ هذه الرائعة التي أبدعتها ... ذلك أن « يوم البعث » اسم التمثال » رائعة من الروائع أو لعلها كانت كذلك في البداية .. كلا .. انها ما زالت كذلك .. انها سوف تكون رائعة وينبغي أن تكون .. ينبغي أن تكون .. ينبغي أن تكون .

مايا : ولماذا .. ان العالم أجمع يعلم ذلك يا روبيك .

روبيك : العالم أجمع لا يعرف شيئا .. ولا يفهم شيئا .

مايا : ومع ذلك فانهم يستطيعون أن يخمنوا أن فيها شيئا ما .

روبيك : أجل .. شيئا لم يكن فيها قط .. شيئا لم يراود أفكاري مطلقا .. شيئا يستطيعون أن ينتشوا به .. (مزمجرا) ولا جدوى على الاطلاق من أن يسعى الانسان باحثا عن « توم » و « ديك » و « هارتي » .. أو عن « العالم أجمع » .....

ثم يصل روبيك الى أن يتكلم عن حقيقة رائعته كما أصبح يراها في الحقيقة الآن بكل ما وراءها ـ وليذكرنا بتلك الصورة القديمة والتي تتردد قبلا في أشعاره عن الحيوانات المغللة المشدودة الى الأرض ..

روبيك : ثمة شيء غامض .. شيء مستتر وراء هذه اللوحات جميعا .. شيء خفي لا يستطيع أحد أن يراه .. أنا وحدي الذي أستطيع أن أراه وهذا أمر يسليني بما يعجز عنه الوصف فأنا أقدم لهم ظاهريا تماثيل شديدة الشبه بهم كما يسمونها حتى انهم جميعا يقفون أمامها مشدوهين فاغري الأفواه من الدهشة ... ولكنهم في قرارة نفوسهم كلهم محترمون .. مزهوون بوجوههم التي تشبه وجوه الخيل .. لهم خياشيم الحمير الملجمة ، وجماجم الكلاب المنحلة الدنيئة ذات الآذان المتهدلة وزلاليم الخنازير الدهنية والجباه الوحشية للخراف ذات القرون .. وهذه التماثيل الفنية ذات الوجهين هي التي يطلب الى العظماء أن أصنعها ـ ويبذلون لي فيها أموالا وفيرة ـ تكاد تعادل ثقلها ذهبا ... » .

ويمكن أن نربط هـذا برحلته مع الخلق بالفعل وأعمـاله السابقة ودون تعسف ٠٠ تلك التماثيل شديدة الشبه بهم والتى يبذلون له العطاء فى صنعها والتى يرى فى أعماقها وجوه حيوانات ــ يمكن أن تعنى مرادفا للمسرح المتواطىء مع الواقع والذى دعمه خـلال رحلته ونال مكانته به ككاتب مجدد ومصلح اجتماعى ٠

وفى هذا العمل الأخير « عندما نبعث نحن الموتى » كان الانعكاس المباشر لازمته أكثر وضوحا ٠ والتأكيد العدمى للرؤيا يتأكد فى التجسيد بتلك الحلقة المغلقة من المعاناة وبانتفاء الحركة والجدل ٠ الرؤيا تبدأ من الاخفاق وتنتهى عنده ، فهى محددة سلفا ٠ فى نهاية (جون جابرييل بوركمان) تقف الأختان أمام جثة بوركمان وتقول احداهما : رجل ميت وخيالان ٠٠ هذا ما فعلته البرودة بنا ٠٠ ونحن نواجه منذ البداية بالرجل الميت والخيـالين كمـا نواجههما في نهـاية المسرحية ونواجـه من البداية بالبرودة تطل علينا من كل شىء فى العمل ونحس بالحصار الكامل مطبقا على الجميع دون منفذ لأى خلاص ، نحسه أيضا من اللحظة الأولى ، والندم العقيم ، والتعلق بكل ما يبدو لنا أكيدا غير ذى جدوى ، كل ما هنالك أننا مضينا مع المسرحية فى حركة دائرية لتتكشف لنا رؤيا مسبقة ، ولسنا بازاء تلك الحركة الجدلية كما تتبعناها فى (آل آتريوس) و (هاملت) ٠٠ ذلك أن التناقض هنا ساكن ما بين الانسان والعالم ٠

وقد يمكن أن نحدد الأمر الآن بأن المشكلة لم تكن محاولة تحقق التراجيديا وانما هى أنها مرفوضة أصلا ، تبعا لرفض الفاعلية الانسانية وعزلها عن جدلها مع العالم ونحن فى الحقيقة بازاء دلالة ذات أهمية بالغة مع تلك النتيجة التى وصل اليها ابسن ذلك أن التجربة التراجيدية اذ تمثل حركة الوعى الانسانى فى العالم ــ باعتبار الوعى الانسانى امكانية ثورية القيت فى قلب هـذا العالم ــ باعتبـار التجربة التراجيـدية كما أوضحنا من البداية تجسيدا كاملا لهذه الحقيقة ، فهى تتخطى مشكلة يضعنا العقل بازائها من خارج التجربة الحية كما أشرنا فى المقدمة ٠ وهى أن العالم خال من المعنى أصـلا وبالتالى تستحيل القيم ، وبالتالى تغدو الارادة الانسانية عبثا ، وقضية الحرية أكذوبة ــ وذلك ما تحاول الفلسفة أن تخفيه وتجد له حلا وهو ما يعود بنا الى الحديث عن اخفاقها وما يعنيه الفن هنا ، كما عرضنا فى مقدمتنا عن الفن وتجربة الوجود ٠ فالحياة خالية من المعنى أصلا وبشكل نقى بازاء العقل كما نقول ــ مثلما تبدو رحلة أوديب من بدايتها الحقيقية بعد تكشف الرؤيا لنا ٠٠ كائنا منبوذا عاجزا وحده فى العراء ٠٠ ومن هذا المنطلق تبدأ رحلة أوديب الحقيقية والمستمرة بالفعل كما يبدو لنا هو بعد اخفاقه الأول ٠٠ وكذلك تبدأ التجربة الانسانية فى جوهرها بمعطياتها الثلاث ــ القيم والحرية والمعنى ــ

تبدأ من العدم .. ويبرز حينها الوجه الإسطورى لتجربة الانسان حيث يتخطى العدم بالجدل المفتوح أبدا ... ويوم ينغلق هذا الجدل يسقط ثانية في مواجهة المأزق .. العدم واللامعنى . وعلى هذا يترتب ذلك كله.

ان الوعى وكما تجسد التجربة التراجيدية يتخطى ذلك ، فالتراجيديا تطرح أمامنا الجدل في حركة الوجود الانسانى ـ الجدل المفتوح أبدا حيث تتجسد معطيـات الحرية والقيم والمعنى ، وتطرح بشكل جدلى فى قلب الوجود الانسانى ، ويتبدى البعد المصيرى معها فى حركتها نحـو متعال مجهول .. ازاء ذلك لا تحاصرها حقيقة العـدم واللامعنى وانما تحلها بالفعل ـ بالموقف التراجيدى المحتوم تأكيدا على هذا الجدل المفتوح . وعلى هذا فعند تنحية البعد التراجيدى من تجربة الوجود ، أى الجدل بما يحمله من بعد مصيرى حيوى ، انما يسلبنا القدرة على مواجهـة احباط العقل ونسقط فى اسار العدمية وتسقط معنا القيم والحرية والمعنى . فالغـاء التراجيديا الذى يعكس الغاء الفاعلية الانسانية الحرة ـ ما هو الا رجوع بنا فى مواجهة هذا العراء .. اللامعنى .

ولقد كانت بالفعل تلك الخلفية العدمية فى رؤيا ابسن الأخيرة خلفية أساسية لكل محاولات الرؤيا التى تبعته .. فكما سيتأكد أحاطت هذه الخلفية العدمية بكل المحاولات التى استطاعت تحقيق رؤيا مكتملة .

فكما أخفقت محاولة ابسن فى اقامة رؤيا تراجيدية تبعا لهذا التحدى من قبل النفى الحضارى والتاريخى فى وجه الانسان والتجربة التراجيدية فان الأزمة تمتد ومع تأصل جذورها تأتى محاولات أكثر مباشرة لتجسيد رؤيا حقيقية .. ولكنها رؤيا بلا بعد تراجيدى ، لانها فى هذا الاطار العدمى الذى انتهى اليه ابسن .

ونلاحظ مبدئيا أن مواضعات الخلق التى انتهى اليها ابسن خرجت من حلبة المسرح ـ ولولا ربطه ورؤياه بمواضعات العرض كالديكور وتأثير الطبيعة ورسم الحركة الكاملة ـ وقطع الاكسسوار لما كان لها أثر على المسرح اطـــلاقا ، فما امتد من محـــاولته الى المسرح هو ما ارتبط فيه بمواضعات ســكريب الشكلية وما ارتبط بالمســتوى النفسى والمســتوى الاجتماعى المحددين للانســان فى الواقع .. ونلاحظ بالفعل أن ابسن بتطويره لتكنيك سكريب وربطه بمسرحه الاجتماعى والنفسى خلق للمسرح الحديث مواضعاته الممثلة للواقع أو المتواطئة معه ، وهو فى الوقت نفسه قد قطع على نفســه خط الرجعة حين حقق محاولته الأخيرة التى طاشت بعيدا عن هذه المواضعات وكان لابد للمسرح أن يلفظها فى الوقت نفسه الذى كان عقبة بانتاجه القديم ذلك فى وجه محاولات تجسيد رؤيا تبعته .

وكما ان محاولته الأولى خلقت للمسرح الحديث مواضعاته وكان لها امتداد عريض يسهل تتبعه فان محاولاته الأخيرة كان لها أيضا امتداد في الاتجاه الآخر وفي محاولات قليلة وامتدادها أساسا يستند الى هذا التأكيد العلمي ولكن الاختلاف يأتي من ناحية مواضعات الخلق ، اذ أن ذلك اتخذ شكلا مختلفا حيث ابتغت هذه المحاولات أن تدخل الى المسرح ...

ولكن مع ملاحظة أن جوهر الخلق اعتمد على نفس الافتراض الواضح في بناء ابسن .. أي ليست الحركة الجدلية بكل المقومات ، وانما الحركة الدائرية -- تعني تلك الحركة التي تمضي في تكثيف رؤيا ساكنة . وهما عماد هذه المحاولات بوضوح كما سنرى .

ونشير الى هذه المحاولات المؤكدة للأزمة ، متابعين الاشارة الى باقي ابعاد الموقف امتدادا لابسن في اتجاهين ـ وفي اطار حلقة واحدة مغلقة .

الفصل السادس

« الحلقة المغلقة »

(١)

امتداد الرؤيا اللاتراجيدية ـ الرؤيا الملهاة

(تشيكوف ـ سترندبرج ـ بيكيت)

الامتداد الواقع للرؤيا « اللاتراجيدية » يتمثل فى ثلاث محـاولات أساسية قام بها كل من (تشيكوف) و (سترندبرج) و (بيكيت) .

ومحاولة تشيكوف تبدأ من هذا المنطلق فى الخلق الفنى كما أشرنا ، نعنى الحركة الدائرية المكثفة . وتحقيق ذلك يتم بدءا من الغـاء الحدث والموضوع بالمفهوم التقليدى ، حيث يبدو العمل بلا حدث وبلا موضوع محدد وليس هناك سوى تراكم ، تراكم دائرى أو تراكم فى اتصال دائرى يمضى بنا نحو بناء وجدانى حاد هو الرؤيا .

وسترندبرج يتخـذ أسـلوبا يشبه أسـلوب الخلق فى الموسـيقى الكلاسيكية فهو يحدد منذ البداية مادة الرؤيا الأساسية ـ والرؤيا هنا كما أشرنا محددة سلفا ـ ناسجا حولها وبنفس الحركة الدائرية ترديدا وجدانيا يزداد كثافة أو بمعنى آخر يتخذ من البدايات مادة يتم تشكيلها خلال العمل بكامله وهو تشكيل يتجه نحو الامتلاء الكامل بأبعاد الرؤيا . ثم تأتى محاولة بيكيت لتنطلق أيضـا من نفس افتراض ابسن للرؤيا اللاتراجيدية ، وليحقق ببنائه الذى توصل اليه التقاء خطيرا بأزمة المسرح تبعـا لفارق هام بينه وبين محـاولات كل من تشيكوف وسترندبرج ؛ ونلاحظ أن هناك محاولات أخرى لدى غيرهم ولكنها امتداد لنفس المحاولة مثلما أن بيكيت امتداد لتشيكوف وسترندبرج ومثلما أنهم جميعا امتداد للرؤيا اللاتراجيدية لدى ابسن مع اعتبـار أن الفارق بينهم يلقى ضـوءا على الأزمة .

تشيكوف يقوم بمحاولة تجسيد رؤياه بدءا من العقبة التى دعمها ابسن . نعنى ذلك التواطؤ الذى تمثله الواقعية وما يمتد منها فى اطار ما حدده ابسن عن المستوى النفسى والاجتمـاعى فى المسرح الواقعى ، فتصفية المذهب الرومانسى جاءت على يد هبل بنظرياته التى سـاعدت ابسن على تدعيم الاتجـاه . ثم نجـد فى روسيا محاولة سبقت ابسن وشاركت أيضا فى تدعيم هذا الاتجاه ـ تلبية لنفس حركة الواقع ـ وهى محاولة (ستروفسكى ـ وتورجنيف) التى أكدت أمام ابسن ارتباط هذا

الاتجاه بالواقع واحتضان المسرح له · اذن وعلى نحو يشبه تلك الصفقة بين شـــيكسبير والمسرح الشعبى تمت صـــفقة مشـــابهة بين تشـــيكوف ومواضعات الواقعية ليصل الى تجربته الخاصة فى الوقت نفسه الذى تبدو فيه صلته الواضحة بهذه المواضعات ·

ان تشيكوف يتناول الواقع ، بل انه يتناول بوضوح حركة التاريخ فى احـــدى منعطفاتها الحادة ·· وهو من جهة أخرى يتنـــاول مواضعات الحياة اليومية · وهما قطبـــان فى مقومات الاحباط المحيطة بالمجتمع · فبالنسبة لحركة التاريخ يتمثل ذلك فى ولوجه الى عالم تلك الطبقة المنهارة والتى يجسد بحس عميق تصدعا روحيا هائلا من خلالها تصدعا محيقـــا بجوهر الكيان الانسانى ـ متخطيا التصدع الموضوعى الاجتماعى الذى يمثله انهيـــار تلك الطبقة البورجوازية على أنقاضها أو لنقل انه يحيل من هذا الأساس الموضوعى الى رؤياه الأشمل ·

وبالطبع فى ذلك ما يغرى بالقول انه يصور واقعا منهارا لطبقة ما وذلك لانه يجسد رؤياه من خلال احباط الواقع ومقوماته فعلا كما يمكن أن نقول عن طبيعة الاحالة الممكنة بين الاحباط الموضوعى لطبقة وصلة ذلك بالاحباط الحقيقى للانسان فهو اذ يتنـــاول حركة التاريخ تبدو لنا متصلة بشكل ما باحباط عـــام يحيط بالانســـان أمام حركة تفوق مطلبه الاصلى · وهى فى النهاية الرؤيا الساكنة التى لا تحدثنا عن واقع ينهار وآخر تلوح بشائره فذلك انما يدخل ضمن موضوعات المسرح الاجتماعى النفسى ومهمته ·· اننا مع تشيكوف امام رؤيا تعرض لنا اختناق الفاعلية، والتحديات الحقة التى علينا أن نتحرك بنا ولكنها تستحيل مع تواطؤ محيق بهـــا ـ تستحيل الى نغمـــة اخفاق كثيفة لا يخفى التفاؤل الحزين الاستسلام العدمى وراءها ·

وفى هذا الاطار اذ يتناول المواضعات فى الحياة اليومية دونما حدث فنحن أمام مجموعة تداعيات من المواقف والسلوك والكلمات تتراكم تراكما دائريا · ونحن ازاء ضرورة غريبة هى أن تقرأ وترى كل مسرحياته بشكل حتمى · اننا ازاء ترديد متكرر لشخصيات ومواقف وأفعال وكلمات فى مسرحياته ككل وتلك اللغة ذات الايقاع الفذ المستعصى على التحديد والتى تسهم فى الدخول بنا مع باقى المقومات الى ذلك الضباب الذى ينسج الرؤيا ويخلصها فى الوقت نفسه من مخاطر الأصداء الاجتماعية والمستوى النفسى لعذابات شخصياته وهو ما نمضى خلاله نحو الانطباع الشامل لتلك الرؤيا الاسيانة التى لا يزيدها التفاؤل الساخر الخادع الحزين الا شحوبا ··رؤياه تنتهى كما نؤكد الى الخواء وبدرجة من الانفعال الصادق النقى دون أدنى ضجيج أو طنطنة ولا جدال فى أن هذا الرجل أكثر من أى فنان نعرفه ·

تبدو عملية الخلق لديه صدى مباشرا حارا لمعاناته الخالصة وما يؤكد ذلك فى البداية هو ذلك الشكل الغريب الذى حققه ثم ذلك الصدى الروحى المترامى الذى يتركه وهو فى النهاية صدى يفيض بالأسى والسكون والتعرض لاعماله هو مسألة لم تجد بعد من يتصدى لها دون أن تشبه محاولته تلك كما يقول أحد النقاد : تمزيق فقرة موسيقية فى صلب النصوص الموسيقية التى كتبهـا بتهوفن ٠٠ ولذلك فقد كان الأقـرب الى الصـدق دائما بالنسبة لتشيكوف حتى الآن هو النقد الانطباعى لكن ذلك لا يحول دون ان نشير الى أن تلك الافتراضات الأساسية عن الرؤيا اللاتراجيـدية متحققة فى محاولته ٠ فهى محـاولة تفترض أساسا أن الرؤيا ساكنة ويبدأ ايقاع وملامح الرؤيا الكلية فى الظهور منـذ البداية والمعاناة ساكنة مفترضة سلفا ، وعندما يكون السؤال أشـد جوهرية من الاجابة حيث هو عماد الفاعلية الانسـانية فى لحظتها ٠٠ فهو هنـا لا قيمـة له بازاء الاجابة المستحيلة ـ والأسئلة كثيرة للغاية فى مسرحيات تشيكوف ـ السؤال متوقف ٠٠ ويغدو عبثا أمام العدم المحيق بالارادة ٠٠

بشكل عام فمأساة أبطاله ليس مردها الى مواجهة فى أعماق وجودهم تجد مجرى مفتـوحا أو جـدلا مع العالم وانما مردها الى حركة خارجية معاكسة تهزأ بهم ٠٠ الحياة المعاصرة بكل بشائر العداء ، وحركة التاريخ، وروسيا الجديدة ونفى الارادة والحرية فى مدخل أيام مريبة كحدس عام٠ وثمة دلالات اتخذت صورة مباشرة رغم ارتباطها الأكيد بالنسيج الرقيق لرؤياه وذلك حديثه عن الطبيعة التى تقهر والغابات التى تزول ٠٠ ثم العـلاقات التى تذبل وتشـد ثم العذاب العقيم بين الفرد والآخرين ثم الاحساس بالنفى ، النفى داخل الذات ، النفى داخل الريف الروسى ، النفى داخل روسيا ، النفى داخل العالم ٠٠ ترديد يتخذ شكلا مباشرا ولكنه يصب فى البناء الرحب المترامى ،ويذوب فى نغمة والواحد المتماسك فى رهافة والذى يؤدى بنا الى احساس حقيقى بما يضمره عصرنا من عداء للانسان ٠٠ وبالعراء ٠

ولكن سترندبرج يخـوض الأزمة فى أوجهـا وهو لذلك ولطبعته الخاصة يحاصر فى ذاتيته ٠ وكان بذلك متناولا للأزمة من جانبها المواجه لتشيكوف ٠ فتشكوف تناول رؤياه من خـلال حركة الواقع ٠٠ والآخر جسد رؤياه من خلال الأزمة المزدوجة للتمرد الفردى ازاء هذا الواقع ٠ وتناول سترندبرج يحتمل شيئا من التفصيل يلقى أضواء هامة ٠ فالأمر بالنسبة لسترندبرج هو تجسيد رؤيا من خلال أزمة التمرد الفردى كما أشرنا اليها فى المقدمة ، التأزم الفردى المزدوج الذى يعيش الاستغراق ويتمرد عليه فى الوقت نفسه فالنظر الى وضعه الخاص من البداية ـ وكما يرد عنه فى بحث « لاريك بنتلى » يبدو معه كيف أن رؤياه لابد أن تكون تجسيدا لهذا التأزم الفردى المزدوج الذى نشير اليه « لقد شب سترندبرج

فى بيت متدين ، ولكنه ثار كغيره من أبناء عصره على الورع العائلى المعتاد تحت تأثير تعاليم دافيد استراوس وأرنست رينان ، وانضم الى جماعة الآخرين بمذهب الوضعية الذى أسسه أوجست كونت الفيلسوف الفرنسى الريصى المادى ٠٠ وتقلب ستر ندبرج بعد ذلك فى أحضان شتى النزعات الفكرية التى شاعت فى تلك الفترة من الزمن ان لم يكن قد تقلب فيها جميعا ، ضمن حزب الشباب الحر المتطرف الى التحرر السياسى ، الى عبادة البطولة الى نزعة فاشستية تحتقر العامة من الناس الى نزعة ملحة للاشتغال بالبحوث العلمية البحتة ، الى الجنون الى نزعة أدبية كاثوليكية على مذهب هوسمان وأخيرا الى نزعة من النزعات المتسامية المركبة التى تجمع بين العالم وبين الباحث عن أسرار الغيب تحت لواء «سويدنبورج» ٠

لقد عاش ستر ندبرج فى ظل سائر وجوه التصالحية الحديثة وسائر وجوه الانهزامية الحديثة سواء كانت سياسية أو معارضة للسياسة وسواء كانت دينية أو غير دينية ، وكان لاكتشاف المؤرخ الفيلسوف المادى الانجليزى « بكل » بمثابة اكتشاف كارل ماركس على يد جيل متأخر عنه ، وكان اكتشافه لسويدنبورج بمثابة اكتشاف « كيركيجارد » على يد جيل متأخر عنه أيضا ٠ وكما هو واضح بالطبع فليس ذلك له صلة بما يمكن أن نسميه تطورا ما ، بل نحن بازاء تأكيد لتناقض ناشب فى أعماق هذا الفنان ، وهو التناقض بين التمرد على الواقع وفى الوقت نفسه الاستغراق فيه والتواطؤ معه بشكل حتمى ، وذلك ما يجمع لديه بين شبيه كيركيجارد وشبيه لماركس كل فى أقصى تطرفه ، وما يجمع بين كل تلك النزعات المتناقضة ٠

وعلى ذلك فان مجموعة انتاجه الضخم يتكشف جانبا منها عن تواطؤ مع الواقع الحضارى بكل مقوماته المعادية ــ ومن أبرز جوانب التواطؤ لديه مؤازرته للنزعة الفاشية بشكل عنيف ــ وجانب آخر من أعماله يكشف عن التمرد وأزمة القيم المطروحة كلية من الموقف حيث نحس لديه بالجزع الواضح فى تلمسها مع غضب الضياع والاحساس بالالتباس الشديد فى كل ما يجرى حول الفرد ٠ وهو اذ يعيش هذا التأزم المزدوج على نحو يبدو فيه نموذجا واضحا له فانه ينتهى مع تمزقه الى الحقيقة المؤكدة عن عقم هذا التأزم ، وسقوط جانبى التواطؤ والتمرد فى حركة الواقع المحتوم ، ولذا يصل الى نفس الرؤيا العدمية فى أعمال معينة ليست بالكثيرة ، ويتركز ذلك فى المرحلة التى يعرفونها بمسرحيات الأحلام ففيها هذا التجسيد لرؤيا محددة من البداية متكاملة غير تراجيدية وفيها يحقق البناء على نحو ما أشرنا مادة الرؤيا محددة من البداية ويتم تشكيلها خلال العمل بكامله فى حركة دائرية تحقق حالة من الامتلاء بأبعاد الرؤيا كاملة ٠

ومسرحية (سوناتا والأشباح) هى أبرز مثال فى مجموعة مسرحية الأحلام • ان مادة المسرحية الأولية هى حالة من الخيانة المتبادلة بين مجموعة أزواج وينسج الحلم الذى ابتدعه وكما يصف هو حيث الشخوص تنقسم وتتكاثر وتختفى وتتجمد وتبهت وتتضح معالمها ولكن شعورا واحدا يسيطر عليها جميعا شعور الحالم ، وفى هذا اللاوجود لأسرار ، أو متناقضات أو قوانين أو نوازع الضمير كما أنه لا يوجد هنا ادانة أو اعفاء » بهذا النسيج تتسع حالة الخيانة المتبادلة باضطراد وتصل فى اتساعها وتعقدها الى درجة كابوس مطبق تتحلل معه كل القيم وتسقط الحياة فى وهدة كاملة من اللا أخلاق والوحشية وافتقاد الهدف والجدوى على الاطلاق •

فالخيانة المتبادلة بين الجميع تتخذ فى النهاية صورة جرم عام يشترك فيه الجميع ومن خلال أسلوب الحلم هذا تنتفى كما يقول هو التناقضات والقوانين ونوازع الضمير والادانة والاعفاء ، مؤكدا بهذا النسيج على السقوط الكامل ، وانتفاء الحركة • والاجماع فى الجرم على هذا النحو هو حالة تجمد ، وحالة تواطؤ على الغاء المتناقضات والضمير والادانة . ان الأمر باختصار هو نفس التأكيد العدمى •

وثمة صورة رئيسية فى هذه المسرحية وتتكرر دائما فى مسرحيات الرؤيا لديه وفى غيرها •• صورة الدائن والمدين ، وطبيعة العلاقة بينهما• ان هذه العلاقة تقوم على غير أساس••على وهم••وهى تؤدى الى اشتراك كليهما فى الاثم والتسليم بذلك تقول احدى الشخصيات فى (سوناتا الأشباح) لهومل الشخصية الرئيسية : « أنت قتلت القنصل ، خنقته بالديون ، وهأنت الآن ماض فى سرقة التلميذ بايهامك اياه أن لك دينا على أبيه الذى لم يقترض منك مليما فى حياته » وكما توضح المسرحية كان ذلك باعثا للاندفاع فى اثم مشترك من كليهما وهومل هذا بدوره يكون الطرف المدين فى علاقة أخرى حيث تبدو أمامنا حلقة مغلقة مثلما أن التهم التى يوجهها كل منهم للآخر يتكشف لنا أنهم اقترفوها جميعا •

وقد يرى البعض أن هذه العلاقة صدى للوضع الطبقى ، وذلك قد يكون صحيحا ولكن بطريقة جزئية يحتويها مضمون أشمل ، مضمون يواجه حركة الضرورة التى تمثل حركة التاريخ الاجتماعى كلها وجها لها • فهذه العلاقة كما يصورها بين الخدم فى منزل هومل والأسرة بالذات تؤكد أنه تخطى هذا المعنى الجزئى ليؤكد العلاقة المتبادلة بين الظالم والمظلوم ، والاشتراك فى اثم واحـــد هو السقوط فى اســار حالة مطبقة ترادف الاستغراق واذن فحين يعنى ذلك شيئا بالنسبة للواقع الطبقى فهو لايصور العلاقة الجائرة فيه بل ما توحى به تلك العلاقة من سقوط الطرفين فى وهدة لا انسانية هى معركة الضرورة نفسها ، وتلك هى الرؤيا العدمية

حين تحيط لموقف التاريخى • ان الطاهيـة تصرخ فى أهل المنزل « انكم تستنزفون حيويتنا ونحن نعاملكم بالمثل » واحدى سيدات المنزل تقول عن الطاهية « انها تحتسى القهوة وتجود لنا بالتفل ، تأخذ اللب وتترك لنا القشور •• ان بينها وبين أسرة هومل من الوحوش الآدمية صلة قرابة ونسب وثيقة •• انها تأكلنا » وذلك فى النهاية مرتبط باستعداد عـام لدى الجميع لكل ما هو غير انسانى ونعنى بذلك انتفاء جرمهم المشـترك ، الذى يطرحه مطلبنا فى الحرية والقيم •• وذلك هو جرمهم المشترك ، وخلال هذا النسيج المؤدى الى عالم ساقط ، نلتقى بكافة المتناقضات التى عاشها سترندبرج وعاش معهـا الأزمة المزدوجة للفرد حيال الاستغراق الراهن نلتقى بها وقد اصطدم بعضها بالبعض من الخارج فى عملية تصفية تنتهى الى نفى الادانة والاعفاء لحيوان فى الشرك لكن لا صلة له بنفى الادانة والاعفاء الملتحمين فى عملية الوجود لدى (أورست) مثلا ، الفارق هنا هو الفارق بين السلب والايجاب •

وأما محاولاته الأخيرة فى غير مسرحيات الأحلام فنجد فيها محاولة تؤكد دلالة هامة ـ بدأت ملامحها لدى ابسن فى رؤاه العدمية وهى أن الرؤيا أصبحت فى متناول الملهـاة ـ أى باعتبـارها رؤيا لاتراجيدية ، عدمية •

والواقع أن هـذه الحقيقة الهـامة امتدت من ابسن الى تشيكوف وتأكدت لدى سترندبرج لتصل بعد ذلك فى جلاء كامل الى بيكيت ، ثم يونيسكو وغيره ، لنجـد أمامنا الرؤيا الملهـاة •• الرؤيا العـدمية فى هذه الحالة •

فمسرحيته (هناك جرائم وجرائم) ملهاة تجسد رؤيا عدمية حيث أصبح التناقض الموجب ـ الجدلى ـ تناقضا سالبا مجرد مفارقة •

والمسرحيـة رغم اطارها الواقعى تتخذ نفس بنـاء سترندبرج فى مسرحيات الأحلام ، فهى تتخذ مادة أساسية تشكلها خلال العمل بكامله وتحقق كثافة تضطرد لرؤيا ما خلالها • والمادة الأساسية هى شك من جانب رجل وامرأة فى أنهما تسببا فى موت طفل ويتخذ هذا الشك حالة اتساع وتعقد تصل بنا فى النهاية الى رؤيا سترندبرج • فالرجل هجر زوجته من أجل هذه المرأة ولكن طفله من زوجته يبدو عقبة ، وفى لحظة يتمنى كلاهما ـ الرجل والمرأة ـ أن يموت الطفل • ويموت الطفل فعلا ، ويريان فى تمنيهما نوعا من المشاركة فى موته وتمضى المسرحية بأزمة الشك هذه حيث تتعقد وتتشعب الأزمة ليتكشف خلال ذلك أزمة الفرد الذى يخلق ضميرا من واقع معلق متحلل حيث يتم ذلك على نحو كيشوتى ـ وهذا فى الحقيقة يبدو مرادفا لمحاولة ابسن نفسه فى طرح المفهـوم

التراجيدى ، بخلق تجاوز خلال الواقع الاجتماعى ومناخ النفى المغلق فهى على نحو ما أيضا محاولة كيشوتية ، وهو ما يميز التمرد الفردى عموما ـ المهم أن مصدر المفارقة والملهاة لا يتأتى أساسا من هنا فاستمرار كليهما فى هذا الوهم وتعلقهما بأمل أن يصلا الى حقيقة أن الطفل مات قبل لحظة تمنيهما تلك لموته ، باستمرارهما وتعلقهما ذلك يقرران الانتحار معا أو الانصراف الى دنيا الزهد ولكن اذ يزمعان يأتى الى الرجل ـ والرجل كاتب مسرحى ناشئ ـ يأتيه من يخبره أن عملا له قد شق طريقه الى المسرح ونجحت مسرحيته ، وتمثل مع اقبال الناس ، وعند ذلك يعتذر لراعى الكنيسة الذى كان يزمع الاعتراف له وطلب الدخول به الى عالم الزهد ـ يعتذر للراعى عن لقاء اليوم الى لقاء آخر ٠٠ وينطلق ٠ ويتأكد لنا بذلك ما تكشف لنا قبلا فى عبث وزيف معاناته وموقفه وحيث يبدو الاخفاق والخواء الأخلاقى معطية سابقة فى نسيج الوضع وليس من باعث للفرد على الانتحار أو الانسحاب أيا كان الا فى حالة رفض الوضع الانسانى له من الخارج على المستوى الاجتماعى ٠

وسترندبرج يضيء لنا بتلك المفارقة الأخيرة الازدواج فى كل ما سبق نعنى وضع حقيقة حريته وحقيقة القيم بين قوسين ، خارج ارتباطه المعقد بالواقع الذى تختفى معه ملامح أو أى قيمة وينصهر الأفراد جميعا فى أتونه المسيطر ، وحيث أصبح الجرم الذى نسبه الى نفسه لفظا مبهما فى ذاته وداخلا ملحمة أشد غموضا وهى الواقع الذى يمكن أن يكون مجموعة من الجرائم ، ولكن دون معنى لذلك ودون تحديد لموقف الفرد من ذلك ٠

وثمة عبارة هامة لنفس مؤرخ الدراما (كاهلر) يتحدث فيها عن سترندبرج وتبدو مرتبطة بشكل مباشر بما يواجهنا به من مفهوم الملهاة فى هذه المسرحية وغيرها « لقد أذاب المشاكل الأخلاقية فى الوحل الراكد المتعفن لحياة مفروضة قسرا حتى تعذر تحديد الجرم وحتى فقدت العلاقات الفردية والخصائص قيمتها الفردية وتشعبت فى مسالك مختلفة وسط ضباب التدهور والانحطاط النفسى العام المخيم الى البشرية ٠

ومع هذا الوضع تحل بدلا من التناقض الجدلى ٠٠ مجرد المفارقة ٠

واذا كان ابسن ثم تشيكوف قد فتحا الطريق للملهاة نحو الرؤيا على نحو خافت فقد طرح سترندبرج هذه الحقيقة بوضوح أكثر كما تشير وأتى بيكيت فى محـــاولته ليـــدعم بشـــكل قاطع ارتبـــاط الملهاة بالرؤيا العـــدمية ٠

ومحاولة بيكيت اذ تأتى امتدادا لمحاولتهما فى الرؤيا اللاتراجيدية فهى تأتى باختلاف هام .

إن محاولة بيكيت تدخل ضمن حركة تمرد تبعت الحربين ، وكانت تمردا مبهما ازاء الاستغراق في مقومات الضرورة ولذا اتخذ التمرد بكل أشكاله في الفن والأدب صورة انفلات من المواضعات الموضوعية كمحاولة لارتداد داخلي ازاء احساس الضياع ، وأمام سيطرة القوى الخارجية وحركة الواقع - هذا الاحساس الذى لا يأتى بجديد ، ولكنه يبرز كحقيقة مع وطأة الاحباط الذى تؤكده الحربان بكل ملابساتهما ونحن نجد أنه حتى التصوير الذى ارتبط أكثر من غيره بعناصر العالم الموضوعيه ، نجده يشارك في نفس التمرد بتلك التيارات الجديدة المتعددة التى ظهرت تباعا..خلال هذا توفر لبيكيت أن يحقق رؤيا تفلت من عناصر الاستغراق كما يمثلها الواقع التاريخي والفردى ولكن دون أن تفلت رؤياه هذه من طبيعة الموقف ، وانما تؤكده - تؤكد الأزمة . فالموقف التاريخي الملح . وذاك الالتحام العضوى لأزمة الفرد بحركة الواقع المعاصر التحاما لا مفر منه .. أحاطت كلها بمحاولة (تشيكوف) ثم بمحاولة (سترندبرج) كما أحاطت سابقا (بابسن) ، ولكن بيكيت هنا وفى غمرة التمرد يتوفر له تحقيق شكل مرادف للأسطورة في مهمتها القديمة - ان تخليص الرؤية من ربقة الموضوعية والارتباط بكل من الفكر والواقع فى شكلهما المباشر ، ونحن في النهاية أمام نفس رؤيا (تشيكوف) و (سترندبرج) .. توقف الحركة وحصار فاعلية الانسان ولكن بشكل مباشر دون الالتحام بما أدى الى ذلك سواء الموقف التاريخي أو صورة التأزم الفردى . وعلى أية حال فالمحاولة على هذا النحو تحيط بها مخاطر ، فبغض النظر عن الدفعة الأولى التى تلقاها تشيكوف وهى انتفاء الحدث ، فهناك أصداء لما تميزت به الطبيعة من حدة وأصداء من المسرحية الصوفية الايرلندية وآثار من مسرح اليوم وشعره ، ثم نجد انه تبعا للافتراض الأساسى للرؤيا تبدو محاولة بيكيت مهددة بالوقوع فى هوة الرمزية التقليدية من جهة والتجريد واستقلال الفكر من جهة أخرى ، كل هذا يهدد قيام الرؤيا مكتملة فى الاطار الذى سعى اليه بيكيت ولكنه استطاع أن يتخطى ذلك وحقق شكلا خاصا للرؤيا فهو لم يقع فى الرمزية بمفهومها الشائع أو البلاغي ، وتتابع التداعى لا يعطى فرصة لاستقلال الرمز ثم تلك المستويات التى تحيل الرؤيا نجدها تقطع خط الرجعة على أى رمز جزئى .. ونفس الشيء بالنسبة للتجريد خاصة في وجود أشخاص حقيقيين بائسين بؤسا حقيقيا معانين معاناة حقيقة رغم الاطار المرسومين داخله .

والفكر بشكل أكيد فى خدمة تجسيد المعاناة الساكنة فى اطار نفس التراكم الدائرى ، ومن خلال حشد من الكلمات والأفعال وما تعطيه من انطباعات تتحرك كلها بالتراكم لتزيد كثافة الرؤيا .

واذ نقول ان الإفتراض الأساسى لتحقيق رؤيا متوفر لدي بيكيت وهو خضوع كافة المقومات لايقاع الرؤيا فثمة جانب على درجة بالغة من الأهمية حققه بيكيت وهو دخول الأداء ومقومات العرض المسرجى كعامل جوهرى تماما فى تجسيد الرؤيا فالأداء فى مسرحيات بيكيت قد جعل له ثقل الكلمات ، وبناء الرؤيا يعتمد اعتمادا كاملا على الأداء ومقومات العرض ٠

وتلك نقطة تمثـل حسما واقترابا لبيكيت من التكامل المحكم فى التجربة الدينية الجمعية ومن تجربة التراجيديا اليونانية ، وتواجه بحسم بالنسبة للموقف تأرجح المحاولة بين النص والعرض وسقوطها جميعـا وذلك حين ندرك السيطرة البعيدة التى أصبحت للأداء وعناصر العرض على المسرحيـة حيث أصبحت مقومات العرض ذات اسـتقلال خاص دون التقائها بمطلب أساسى للمسرحيـة وتلك نقطـة اعتبرها البعض أساس مشكلة المسرح الحديث وقاموا ازاءها بمحاولة فاشلة ليؤكدوا أن المشكلة ترتد أصلا الى حلقة مفقودة فى المسرح الحديث بين النص والمسرح كعرض، وسترندبرج وكذلك تشيكوف لا تجسد رؤاهما التجسيد الأكيد على المسرح لخضوعهما لنفس الضغط من المواضعات الشكلية فى العرض والمستمدة من فكرة المسرح الواقعى بعكس ما نجده لدى بيكيت نتيجة لحسمه على هذا النحو فى تلك المشكلة التى تتضح خطورتها فى المحاولات الأخرى التى سنتعرض لها ـ لقد دخل بيكيت بمقومات العرض فى منطقته بشكل مسيطر تماما بجعلها فى صلب النص المكتوب وتوفر ذلك يرجع للفرار الكامل الذى أتيح له من وطأة الواقع على المسرح الحديث ٠

وان جوهر الرؤيا اللاتراجيدية يتضح تماما لدى بيكيت رغم طرحه فى محاولات كل من ابسن وتشيكوف وسترندبرج ـ فكما أن الجدل هو جوهر الرؤيا التراجيدية فتوقف الجدل هو جوهر الرؤيا اللاتراجيدية ٠

فالتناقض موجـود ومؤكد بشكل مباشر تماما ولكنـه كحالة من الشقاق المجمد بين الانسان والعالم فليس هناك حركة ، كل المتناقضات ساكنة ، تؤكد نوعا من الاستحالة تؤدى بالتالى الى ادراك واسع للخواء ـ فبداية من اختلاف الشخصيات ٠٠ استراجون ، وفلاديمير ٠٠ هام وكلوف ـ اختلافا أكيدا فكل منهما بعد ذلك فى مكانه ولا يلتقى خلافهما فى التحام جدلى ، تتولد معه بالتالى حركة نحو شىء ما ثم الأفعال بوضعها الخاص لدى بيكيت متناقضة بوضوح شديد ودون أن تلتقى وعلى نحو يؤكد خلوها من أى فاعلية ، والكلمات فى نفس الاطار ، تؤدى الى انطباعات متناقضة بنفس الوضوح دون أن يلتحم هذا التناقض ـ كلها معزولة فى داخلها ومع تراكم هذه التناقضات المغلقة تستقر رؤيا يكمن فيها استحالة واضحة وضوحا فيه مقتلها جميعا ، وحيث يكون الأكثر وضوحا من التناقض هو

جموده وعزلته مثل ذلك الانتظار في (انتظار جودو) ·· الانتظار المطلق للاشيء ، انتظار لا يبدو خلفه شيء ولا أمامه ، ساكن يحيط به خواء وعجز انساني كامل ، ولا يختلف هذا الانتظار عن رؤيا الفناء الكامل في لعبة النهاية ·

تلك المحاولات الثلاث لكل من تشيكوف وستريندبرج وبيكيت تمثل امتدادا لرؤيا ابسن اللاتراجيدية ، وامتدادا للأزمة وتأكيدا لأصالتها ·

وفي الوقت نفسه نجد الامتداد الآخر لاخفاق ابسن نعني محاولاته الاجتماعية والنفسية وتطويره معها لتكنيك الحبكة الفرنسية نجدها قد اتخذت ما ندعوه بالمسرح الواقعي ، وهو ما يمثل الخلفية الأساسية كما تلي ذلك · حيث جرت محاولات مضادة له ، ولم تحقق شيئا · وبذلك فان ابسن بهذين الامتدادين هو بؤرة الموقف · ان المسرح الواقعي يمثل استجابة لحركة الواقع ومن الناحية الفنية المواضعات الممكنة للمسرح في مثل هذا الواقع · ويلاحظ أن الطبيعة كما دعمها زولا ليست سوى وجه آخر للواقعية يؤكد من ناحية أخرى ربط الانسان بعجلة الضرورة ، (الواقعية هي الربط بالضرورة على المستوى الاجتماعي والطبيعة ربط على المستوى الميكانيكي عامة في ارتباط أساسي بتيارات على النفس وفكرتها عن التكيف ··) ·

ومحاولة ابسن كما تبدو في الأشباح والبطة البرية بوجه خاص أحاطت بالضرورة بكافة المستويات وأزمة الفرد معها والتفرقة بينهما ليست بذات بال بالنسبة للدلالة الحقيقية لهما معا ·

وأما المحاولات التي قامت عدا ذلك فقامت في وجه الواقعية وتبدو تشخيصا مخططا للموقف وتأكيدا للأزمة مثلما يبدو المسرح الواقعي تأكيدا له ·· انها تبدو في مجملها تأرجحا بين الامتداد المزدوج لابسن ·· وقيامها تبعا للاحساس بافتقاد أي تجربة داخلية في المسرح واحساس بما ينطوي عليه المسرح الواقعي من تواطؤ ضد الانسان في أزمته وليس ذلك بارادة تحقيق رؤيا ، أو بامتلاك وضوح حقيقي عموما وهي من ناحية أخرى يمكن اعتبارها امتدادا لحركة رد الفعل التي بدأت منذ مواجهة النفي المباشر من الدلالات العلمية للانسان · وكما سنرى حين نتتبع ذلك فنحن لن

نخرج من الدائرة التي رسمها اخفاق ابسن : انها جميعا تحاول العودة بالمسرح الى التجربة الداخلية بشكل عام وبغض النظر عن فهم واضح لمعنى التكامل في اطار معنى الفن عموما أو التراجيديا بوجه خاص ولكنها متحاضرة تماما ··

(٢)

محاولات معاصرة

قبل أن تتم تصفية المحاولة الرومانسية في المسرح ، ويبدأ على يد هيبل وضوح مطلب الواقع الذى شارك ابسن رغما عنه فى تدعيمه ـ تأتى محاولة فى مواجهة فشل الحركة الرومانسية ـ فشلها فى خلق تجربة حقيقيـة فى المسرح ـ تلك المحـاولة الموسيقيـة لفاجنر . ويقول أوتو لودفيج ـ الذى ساعد هيبل فى محاولته « الفارق الرئيس بين شكسبير وشللر هو أنه ، فى شكسبير التطـور الداخلى أهم شئ وأما العنصـر التراجيدى الخارجى أى الحركة أو الحدث ، فيكون نتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلى واظهارا رمزيا لها ، وأما عند شللر فيكون الأمر هو العكس » وازاء مثل هذه الهجمات يأتى فاجنر ليقول انه بالدراما الموسيقية سوف يتحقق للمسرح « التآلف الأسمى الموحد الذى لا يتجزأ » وأن مرد الاخفاق فى الرومانسية والتجسيد الشكلى هو عجز الشعر بذاته . ولكن فاجنر ينتهى فى حقيقة الأمر الى حيث يمكن أن يوجه اليه أوتو لودفيج نفس كلماته السابقة ولكن بالمفهـوم الحقيقى للإخفاق فى حالته ، وهو ما يمكن ان يوجهه لكافة المحاولات التى ادعت قدرتها على اعادة الوحدة الداخلية للمسرح والتى أحسوا بافتقادها ودعم ذلك من سيطرة الواقعية .

واذ يأتى نيتشه مؤيدا ضمنا بحديثه فى « مولد التراجيديا من روح الموسيقى » فنحن نجده فى النهاية يهاجمه هجوما شديدا « يعتبر فاجنر موسيقيا فى نظر الرسامين ، ويعتبر شاعرا فى نظر الموسيقيين ، ويعتبر فنانا بوجه عام فى نظر الممثلين » واذا كان فاجنر يعنى أن يصل مع هذه الفنون الى جوهر واحد ، فنيتشه يرى أنه افتقدها جميعا حتى الجوهر ؛ انه فى الحقيقة يستند الى ما أشرنا اليه سابقا من ارتباط الكيفيات المختلفة للفن بجوهر واحد ولكن بمفهوم خاص به ، فهو يقول ان الحان بيتهوفن تخفى فى طياتها من واقع الحقائق مثل ما كانت تحمل أشباح شكسبير فلو توصل الموسيقى الى السيطرة على عالم الصوت وعلى عالم الضوء معا ، استطاع أن يجعل من العالمين وحدة كاملة حين يجاوزه ، ويحقق بذلك يرى أنه بمجاوزته تلك يدعى لنفسه السيطرة ويحقق بيتهوفن وشكسبير معنا وهى تلك الوحدة الحقيقية التى يرى ضرورة توفرها للمسرح » .

ولكن ما الذى حققه ازاء الواقع بالفعل ؟ ٠

لم يحقق ذلك ٠ انه قد يكون حقق أعمالا ضخمة كما يشرح ذلك باقاضة لنا اريك بنتلى وغيره بالاضافة الى نيتشه ، ولكن أعماله الضخمة تلك لا تمثل هذه الوحدة بل تمثل شيئا آخر هو فترته ونفس الوحدة الشكلية التي كانت للرومانسنية ٠

ان ما حققه هو استعمال تكنيك سكريب الخارجي والمحكم كما كان يستعمله ابسن فى أوليات حياته الفنية ، يستعمله فاجنر فى معالجة أساطير جرمانية ساحرة وفى جو أكثر سحرا تقدم فيه الصيغ الموسيقية الجديدة بدورها الجبار مع الشكل الدرامى الذى أضفاه فاجنر عليها ، يدخل الى جانبها عوامل أخرى باهرة بما فى ذلك قاعة العرض المظلمة والتجويف الغائر من أرض القاعة للأوركسترا المختفية تماما عن الأنظار والأمر كما نرى ينطوى على شيء من الشعوذة ، وهو فى النهاية يمثل صيغة ملحمية تخدم فكرته القومية ، وذلك يعنى تأكيد قول نيتشه السابق عن محاولته ، حيث لا يتحقق عالم ووحدة داخلية بذلك المزج بين عدة كيفيات للفن ، ولا يتأكد الجوهر الذى تجتمع حوله هذه الفنون وذلك يحيل الى مشكلة الفنون فى ارتباطها بالأزمة رغم عدم توضيحنا ذلك ٠ ان ما يفعله فاجنر يتخذ نفس الدور الخارجي الذى يقوم به الفن مع ممارسة الطقوس المسيحية ، دور خارجي يخفى افتقاد الارتباط الداخلى ولا يجسد لحركته ايقاعا داخليا ٠

وفكرته فى القومية فى حد ذاتها ملحمية ، وامتدادها هو النزعة العنصرية التى تمثل صدى من أقوى أصداء التواطؤ مع المناخ الحضارى المعادى للانسان ـ وذلك فى اطار ما أدته الرومانسية برمتها فى المانيا من تمهيد وتدعيم لما تبلور فى الواقع الألمانى ـ واذ تدخل الكهرباء الى المسرح تصبح فكرة فاجنر عن عالمه المسرحى أكثر اغراء لأحاسيس مشابهة، وانطلاقا من أمل مشابه لأمل فاجنر ٠٠ وانطلاقا من مسرحيات الحلم لسترندبرج تقوم المحاولة التعبيرية كما تمثلها المدرسة الألمانية ومحاولة « برج الحمام القديم » فى فرنسا ، وذلك لتجسيد العالم الداخلى للفرد اعتمادا على مقومات العرض من موسيقى واضاءة وديكور حيث تتخذ نفس الحرية التى توخاها فاجنر فى شكل الأسطورة المبهرج وحرية الأداء والنص بشكل أساسى الى جانب سترندبرج فى مسرحيات الحلم ، دون منهجه الذى استطاع تحقيق رؤيا ساكنة ٠ وعلى هذا فنسيج الحلم دون منهجه جاء على نحو ما تناولوه قطعا للصلة بين الفرد وأصل أزمته ، نعنى أنها كانت كشفا عن الداخل فى صورته المضطربة والتى لا ينقل لنا مغزى اضطرابها الا صلتها بحركة الواقع وسطوته ، ولولا الاعتماد الشديد على

الإخراج ومقومات العرض والتي ظهر معها ودعمها مخرجون مبدعون مثل « أدولف آبيا » و « رينهارت » لما كان لهذا المذهب مجرد هذا الامتداد القصير ، وكما يسقط فاجنر بفنه في فكرة ملحمية يسقط هذا الاتجاه في الاضطراب الداخلي للتأزم الفردي في حالة فصله عن حركة الواقع فصلا تاما ، وبذا يفقد دلالته تماما ، وبالتالي عدم تحقق رؤيا مكتملة تستمد ايقاعها الأكيد من جدل حقيقي ٠

ومع التطرف في الأداء ووسـائل العـرض كافة واتخاذها تضخما هائلا في المسرح مع الاخفاق في خلق شيء حقيقي ومع الاحساس بامتداد تأثيرها الذي جاء من أمثال هذه المحاولات لفاجنر والتعبيريين ، ثم مخرجين أمثال آبيا وادوارد كريج ممن يدعون الى سيادته عناصر العرض بمثل أو على نحو أكثر من الكلمة ـ تقوم ازاء ذلك في وجه المسرح الواقعي أيضا محاولة تشخيص خاطيء ، تلك هي المحاولة التي قامت في ايرلندا بزعامة « ييتس » وآخرين وهي تقول بأن ثمة أزمة يعاني منها المسرح المعاصر ٠٠ وهي طغيان آلية المسرح ومقومات العرض على جوهر العمل واستقلالها ، ومن جهة أخرى ما تؤدي اليه اللغة في المسرح الواقعي من افساح الفرصة لذلك وكان في الاعتبار بالتأكيد أن الاحساس بهذا مرده الى النظر للمسرح كتجربة داخلية متكاملة ٠

ولقـــد افترضـوا أن التخلص من هذه السيطرة لمقومات العرض والتخلص من لغة المسرح الواقعي ، وافساح المجال للكلمة والشعر في سيادة على باقي المقومات يعني العودة بالمسرح الى تجربة متكاملة (١) ـ ولكنهم اذ يحققون بالفعل السيادة للكلمة والشعر فهم يحققون نوعا آخر من السيطرة لقد جعلوا الشعر يحمل العبء الانفعالي والفكري للمسرحية ولكن ذلك بتعد طاغ على باقي المقـومات ، بحيث جـــاء الأمـر حالة من الاستقلال تفصله عن التفاعل مع باقي المقومات ولا تحقق وحدة ما ، وهذا بالدرجـة الأولى بالنسبة للنص حيث لا توازن حتى بمقيـاس الوحـــدة الخارجية لمقوماته ٠

واذ نجد أن ثمة نزوعا صوفيا وراء هذه المحاولة في مجموعها ندرك أننا أمام محاولة هروبية بالنسبة للوضع الانساني برمته ٠ واليوت في هذه المحاولة نراه يتقهقر ثانية للشعر الغنائي حيث أحس بأن التجاءه للمسرح بعد مرحلة غنائية غامضة هو التجاء لم يحقق الهدف منه ، وهو تجســيد أقـرب الى الواقع لرؤواه ، باعتبـار أنه يمكن أن يوفر بشعره لمواضعات المسرح ، فاعلية تخدم معتقداته ورؤاه ، والمتعلق تصوره لها أساسا بعلاقته بالتجربة الشعرية أصلا ٠ نقول انه يتقهقر بعدما يحس أن تناول المسألة فيه خطأ ما ٠

والمحاولة السابقة لتلك والتي يمثلها مترلنك ، اتخذت من الرمز والشعر محاولة لتجاوز حصار المسرح الواقعي وكان يهدف بذلك كما يقول الى التوصل الى جوهر الحياة عن طريق الايحاء ، ولكنها محاولة تبدو كمحاولة الاعتماد على مقومات العرض المسرحي وحدها لخلق تكامل حقيقي ، وهذا يرتبط تماما باخفاق المحاولة السابقة . والذى يجب أن نلاحظه بوضوح فى اخفاق مثل هذه المحاولة ماثل أمامنا بحدة فى بداية رحلة ابسن ، حيث نجد أيضا هذا الجانب ، اخفاق ابسن المباشر فى مواجهة انفصال صادر عن أزمة الشعرية وحرية الشاعر ويبدو أيضا ان المسرحيات الرمزية ومسرحيات الأفكار كما ندعوها تقرر مصيرها خلال رحلة ابسن . وبدت حقيقة وضعها من الأزمة بمثل ما بدا من احتمال الالتباس فى فهم الأزمة ما بين المسرح كأدب والمسرح كعرض مسرحى ... ذلك منذ أزمة ابسن مع المسرح ومواضعاته وتدعيمه غير المقصود لها ثم لفظ محاولته الأخيرة تبعا لما حققه هذا التدعيم السابق للمسرح الواقعى ، ثم ما بدت عليه محاولة سترندبرج حيث تهددها نفس المواضعات التى لفظت رؤى ابسن الأخيرة ، ثم الحسم الأخير والأمكان الوحيد لمشكلة المواضعات كما توصل اليها بيكيت ، وهو قيامها فى قلب العمل المسرحى وليس تركها للافتراض الذى طرحه الواقع على المسرح .. وحين تكون رؤيا فهى الرؤيا العدمية ، التكامل الوحيد الممكن فى هذا الموقف الساكن.

والتعارض بين المحاولات المواجهة لتيار الواقعية والطبيعة النعارض بينها وبين العرض المسرحى بمقوماته ، يبدو صدى واضحا للتمزق الذى تعانيه محاولات الوعى المخفقة خلال الخضم ، وكلها فى النهاية ارتباطات جزئية وتخضع لمد وجزر شديدين ، وطوق الانقاذ هو فى الارتباط بالواقع كما يمثله المسرح أو المسرح كممثل للواقع وهذا الموقف قد يؤدى الى مكاسب فنية ، ولكنها ليست ذات قيمة حقيقية للمشكلة ، بل تصب فى التواطؤ الأساسى مع الواقع فمحاولة كمحاولة آنوى حين يلجأ للأسطورة وينتهى من خلال هذا الشكل فى اطار واقعى الى تحقيق سياق موحد للتجربة كما يقول ، حيث يتحدث مثلا عن مسرحية « أنتيجونا » بقوله « ليس شكل المسرحية مسألة اختيار أسلوبي مجرد ، ولكنه وثوق بما هو آت حتما ، نوع من السياق ذى الفعالية المرهفة لتجربة الاختيار الخاصة، والتي يجسدها الحدث ، فحدة الشكل هى نفسها حدة انفعالات أنتجون .. الخ » حين نسمع هذا نعتقد أننا قريبون من جوهر الخلق كما نحدد ولكن ما يحققه هو أن تكون التجربة صورة متسقة فعلا ولكن للواقع ، ونجد أننا أمام تعاطف سلبى مع الواقع والتقاء أو اقرار بنسيجه الساكن المحيط ، انه يردد من خلال حركة الواقع عن اخفاقنا الكامل وعن حماقة أى محاولة للوقوف فى وجه حركة الأمور فى العالم والتصاقنا الشديد بالأرض ، ويؤكد أن عالمنا هو عالم الدفاع عن النفس وليس أكثر من

ذلك • فهو يحقق نوعا من الكشف ولكن دون أن يتجاوز به نسيج الواقع• وتبعا لهذا التأكيد المباشر يستمد هذا السياق الموحد من المستوى النفسى والاجتماعى للفرد ويصب فيه على مستوى محاولة الغالبية فى هذا المجال، تعنى الذين يوهموننا أنهم يعرون لنا الواقع والعصر ويفترضون أنها تعرية ثورية ، ولكنها تعرية متواطئة •

والحقيقة أن مثل هذه المحاولات لا يمكن أن تتوفر لها أصالة خاصة بها الا فى حالة أن تقف وراءها المفارقة الأساسية فى أزمة الفرد — تمرده على الواقع وانغماسه فيه — فمع وجود هذه المفارقة لا يكون هذا التأكيد المباشر الخاضع بل الدلالة التى تصبح رؤيا لاتراجيدية اذا ما توافر لها التكامل ، واذن فنحن ننتهى أيضا عند ابسن حتى بيكيت •

ان الأمر يبدو مجرد تنويعات على الفشل وتنويعات على التواطؤ وقد نجد أعمالا تحمل نوعا من الرفض ، ولكنه رفض يفتقد فى النهاية معنى ثوريا حقيقيا ، اذ يتحتم على الرفض فى النهاية أن يكون مجرد تأكيد للاحباط • فثمة محاولات فردية تعتمد على تلقائية مباشرة فى الانفعال بالموقف كالمحاولة العظيمة لبراندللو ومحاولة أونيل وميللر ووليامز فى المسرح الأمريكى وبعض التجارب المميزة للكتاب الآخرين ومحاولات شابة ظهرت أخيرا فى أكثر من مكان ، هذه الأعمال تحمل كثافة وجدانية ملحوظة وانفعالا شديدا بما يحيط بالانسان ولكنها لا تستطيع فى النهاية أن تقيم جدلا ولا تستطيع بالتالى أن تجسد امكانية تجاوز الموقف الراهن، ان صدقها الوحيد يأتى فى حالة تجسيدها للاحباط وهى فى هذه الحالات الصادقة والناجحة لدى الناس لا تصبح تراجيديا وانما مجرد امتداد لنفس الرؤيا العدمية ، ولكن ليست كرؤى لها تكاملها كما حققها ابسن ثم تشيكوف وسترندبرج وبيكيت ، أما حين تحاول هذه الأعمال أن تخلق تجاوزا للانسان فى قاع الموقف الاجتماعى والتاريخى فهى تتعدى حدود الصدق ولا تجد تجاوبا على أقل تقدير •

ويلاحظ أن هذه الأعمال ذات القدرة على الانفعال الحقيقى تستمد جانبا كبيرا من قدرتها مما قدمته الوجودية الفرنسية فى المسرح بشكل خاص والمحاولات الفرنسية الحية بشكل عام ، والنظر الى محاولات المدرسة الوجودية فى المسرح والمتأثرة فنيا بشكل أساسى بالكتاب المحدثين والمعاصرين فى المسرح الفرنسى ، النظر اليها يؤكد نفس الأمر •

فهى لم تؤد الى اقامة تجاوز للموقف وجدل بالمعنى التراجيدى ، ان صدقها أيضا لا يتحقق الا فى حالة تجسيد الاحباط •

فبالنظر الى « العادلون » لكامي ، « والأفواه اللامجدية » لسيمون دى بوفوار ، حيث يتناولان تقريبا موضوعا واحدا وعلى نحو واحد نجد افتراضهما للتجاوز واقامة جدل بين الانسان والعالم من خلال الموقف التاريخي دون أن يتحقق ذلك ٠ انها تكاد تكون فى اطار نفس محور ألكترا (سوفكليس) وهاملت (شكسبير) ٠٠ العدالة كمحور يطرح حوله المطلب الأساسى ٠٠ الحرية والقيم والمعنى ، ولكن لا يتيسر طرحها هنا من خلال الانسان فى لقائه الحر بالعالم ، انما تطرح خلال التناقض المجمد ـ الموقف التاريخي بحتمياته والموقف العاجز للانسان ، لتظل فى النهاية الخلفية العبثية ٠ ان الاختلاف يأتى فى نوع من القبول لهذه الحتمية دون التحام جدلى بها نعنى العجز أمام الوجه الصلب للضرورة على كل المستويات فى دنيانا ٠

ان ما يمنع (كاليبف) بطل « العادلون » من قتل الدوق لا يقوم على دافع أساسى فى قلب الموقف وانما يبدو أقرب الى الدافع الرومانسى الذى يطل على الضرورة دونما تأثير ٠ فكاليبف لا يملك أن يثير القضية كما يثيرها هاملت مثلا ـ في ارتباط جوهرى يضع ازاءه وجوده كاملا ، ولهذا فان كاليبف فى النهاية يولى ظهره للقضية كلها ويموت مسندا رأسه الى الجدار العدمى ، بعدما قبل الموقف حتى آخره وكأنه ليس من هذا العالم تماما ٠

و (الأفواه اللامجدية) تحمل نفس التأكيد ، اذ أنها أيضا تصور نفى الانسان مع مطلبه تحت وطأة الموقف التاريخي بجبروته ، وما يحدث هو أنها تطرح علينا تناقضا بين نزوع الانسان والموقف التاريخي المقفل تناقضا يبدو كوجهتى نظر تعرضان فى مواجهة بعضهما البعض وليس كتناقض ملتحم ٠٠

واذ نشير الى (الشيطان والرحمن) لسارتر باعتبارها أيضا تفترض التجاوز بالجدل فنحن نلتقى بنفس الاستحالة ، ان مفهوم الاختيار لدى سارتر يمكن أن يعتبره محورا للجدل المفتوح بين الانسان والعالم ٠ وهو فى الحقيقة افتراض مرفوض من الجدل التاريخي ـ وحين نتحرى الصدق خلال المسرحية ، فلن نجده بالمعنى الحقيقى ويتأكد رفضه ازاء النفيين التاريخي والحضارى ٠

ان « جويتز » فى رحلته لتحقيق اختبار معين انما يسقط فى الزيف ليعود ثانية الى العدم الأصلى فحسب ، ولا يحقق الاختيار بالتالى ما يفترضه من جدل يتخطى هذا العدم ٠ وان اخفاق جويتز فى تحقيق تلاحم مثمر مع العالم يأتى بتأثير من سيطرة حركة الواقع ـ حالة الواقع الاجتماعى وانتمائه الطبقى واحساسه به منذ البداية ازاء ما يدور بحيث يبدو أنه

يلعب دورا مضحكا يكشف عن اخفاق الفرد لا أكثر في تحقيق مفهوم لحريته أمام حتمياته خارجه • ويلاحظ بالفعل أن سارتر كان قد بدأ يضع اعتبارا حقيقيا لوطأة الواقع الاجتماعي ويحتمل كما يرى بعض النقاد أنه كان يعكس واقع فرنسا الاجتماعي في هذه الفترة •

نعود لنؤكد أن المدرسة الفرنسية عموما بما فيها سارتر وكامي ثم انوي وكوكتو وغيرهم ممن خلقوا تيارا حيا نابضا في المسرح المعاصر لن يحققوا صدقا الا في حالة تجسيد الاحباط وحينها فقط نحس نبرة صدق جلية وعالية ونحس بتجاوبنا مع صدقهم • وهم في هذه الحالة ليسوا الا امتدادا لابسن في مرحلته الأخيرة ـ الرؤيا الساكنة •

وربما مما يزيد احساسنا بانغلاق الموقف بالنسبة لتأكيد الاحباط أن المحاولة الوحيدة والممكنة لخلق رؤيا وتكامل حقيقيين وأقصى امتداد لرؤيا ابسن اللاتراجيدية ـ ونعني بذلك محاولة بيكيت ـ تواجه اخفاقا محتوما يزيد من احكام الحلقة • ذلك أن (في انتظار جودو) هي التجسيد الكامل لكل ما قامت عليه محاولة بيكيت ، وما تلى ذلك من أعمال بدا واضحا أنها تؤكد الامتداد لتلك المحاولة ـ وليس أمام بيكيت سوى حالة من التكرار وعليه أن يتوقف أو يدع خلق رؤيا متكاملة ويلجأ لخلق آخر •• ويلاحظ أن يونيسكو حاول أن يتجاوز هذه الحقيقة ، وذلك يعني تخليه عن محاولة رؤيا ، وهو قد بدأ يتجه بالفعل الى المستوى الاجتماعي ويحاصر فيه ويتيح أحاسيس وتأويلات متعددة في اطاره • وهذه الحقيقة عن الرؤيا اللاتراجيدية واضحة لدى ابسن ، فمسرحياته الثلاث الأخيرة تكاد تكون مسرحية واحدة متكررة •

(٣)

بريخت ـ الفاعلية الوحيدة المغلقة

هنا وفي أقصى الموقف لا نجد أي حالة وحيدة ممكنة ، يمكن معها أن تتحقق للمسرح الأوروبي فاعلية حقة أمام حصار الواقع والتي هي في الوقت نفسه تأكيد لانغلاق الموقف كله ، وتأكيد امتداد مختلف وتلك المحاولة الوحيدة نجد بذورها أيضا لدى ابسن ، فمثل ذلك فيما اقترب منه في مرحلته التي كتب فيها (أعمدة المجتمع) و (بيت الدمية) ، فخلال اخفاقه في هذين العملين بالذات في أن يقيم جدلا حرا وتجاوزا من معطيات الموقف الاجتماعي ، اقترب بنا من حقيقة أن الفاعلية الوحيدة الممكنة هي الارتباط بحركة المجتمع والتاريخ ، وان كان محتما بالنسبة لابسن أن يتناسى ذلك ويقفز في الهواء اثر مطلبه التراجيدي •

اننا هنا نشير الى المحاولة التى قامت لتسعف شلل المسرح الأوروبى وليس جوهر الأزمة ولتكشف ما يعنيه وقوف الاشتراكية بجانب الانسان وتناقضها في الوقت نفسه على نحو يبدو محورا لمرحلة كاملة من أجل بداية انسانية جديدة نعنى بذلك محاولة بريخت التى تمثل الامكانية الوحيدة لفاعلية حقيقية ، وهي في نهاية الأمر امكانية مغلقة ٠

إن بريخت مبدئيا هو ثوري بالمعنى الذى تعنيه الاشتراكية ازاء التاريخ الإجتماعى كله فهو موقف يمثل تمردا في وجه الضرورة وموقف لابد منه مثل التحول الاشتراكي نفسه ٠ ولكن ذلك يتم بمقومات الضرورة ومقومات الاستغراق وفى اطار جدلى مغلق تماما مثلما تمضى حركة التاريخ نحو الاشتراكية لشجب الضرورة ولكن بنفس نسيج النفى والعداء الكامنين فى الموقف الحاضر بدءا من الجدل المغلق كما تبرزه الماركسية ـ وكما أشرنا ـ ولذا فمحاولة بريخت فى وصف الانسان وفى الوقت نفسه يلوح معها التناقض الذى تحمله الاشتراكية بتواطؤها مع النفى ٠

ان بريخت ينطلق بناء على حقيقة يدركها فى هذا الاطار فكما أشرنا إن المسرح خلال التاريخ صورة لجدل الانسان مع العالم بالسلب كالمسرح الرومانسى والمسرح الدينى للعصور الوسطى أو بالايجاب كالمسرح اليونانى والمسرح الشكسبيري فى عصر النهضة ٠٠ فان المسرح الحديث والمعاصر صورة للسلب على نحو ما تتبعنا ، وبريخت يحس بهذه الحقيقة على نحو خاص وينسحب باحساسه هذا على المسرح كله دون اعتبار لحركته فى شمولها ٠ ومن هنا يبدو عداؤه أصلا مع التراجيديا وبشكل ضرورى كما سيتضح ، حيث انه حصر نفسه في الدور التاريخى وبشكل صارم ٠

فعلى أساس أن المسرح لا يحقق فاعلية ما بالنسبة للانسان ـ وهو احساس صحيح حين نعنى المسرح الحديث أو المعاصر أو مسرح البورجوازية كما يحدد ـ على أساس هذا فقد وضع هدفا أمام عينيه وهو خلق مسرح له فاعلية بالنسبة لمشكلة الانسان والذى هى فى نظره كماركسى كشف حركة التاريخ ودفع الانسان فى اتجاهها المؤدى الى الاشتراكية ٠ والبداية لديه اذن هى التقاء بالحركة الحتمية للتاريخ ، دون أن يتخطى حدود التزامه هذا ، اذ أن هذا بالنسبة لمحاولته ولخدمة تغير محدد هو أمر لازم تماما ، وهو بذلك مرتبط بالحركة الاشتراكية فيما تعنيه من تغير من خلال مقومات النفى نفسها ٠٠ واذن فالمحتم على هذه الثورية فى النهاية أن تكون مغلقة ، وبالتالى تمثل حالة تواطؤ من سيطرة الضرورة وتأكيد النفى ٠

وبهذا الارتباط ينسحب بريخت بنظريته فى المسرح على الوجـود الانسانى ككل مثلما تنسحب الماركسية برؤيتها الاجتمـاعية على تجربة الوجود الانسانى كلها ــ متخذا بذلك موقفا مطلوبا من هذا الجانب ولكنه مغلق ، حيث يجعل من الانسان بعدا فى العملية التاريخية ٠ وعلى هذا فما يهمه هو ابراز هذه العلاقة التاريخية بين الانسان والواقع ، وبالتحديد فمهمته كما يرى هو أن يضع الانسان فى مسرحه فى الظروف التى تحيط به وتحدد فاعليته وتحمل عناصر تغييره وتغيير مجتمعه ، وذلك رغم جدواه للتغيير الاجتماعى المحتـوم ، ولكن ذلك فى النهاية تأكيد للواقع ضمن سلسلة سيطرة الضرورة فى وجه الفاعلية الانسانية بمطلبها الأولى ٠٠ وبذا يصبح بالتـالى تعبيرا فى ذاته عن المفـاهيم السكونية ٠ ان موقف بريخت رغم ما يمثله من فاعلية وما يعكسـه عن الاشتراكية باعتبارها اللطمة الهائلة المواجهة الى الضرورة فى سيطرتها على الانسان٠٠فهو يدع التناقض الذى تحمله هذه المرحلة ٠

وحين ندع هذا الأساس الى عالم الخلق لديه يبدأ التناقض المشار اليه فى الاتضاح أكثر٠٠

ان بريخت ثار على المسرح البورجوازى وعلى عجزه أن يقدم عونا للانسان فى محنته مع الواقع والضرورة ٠ ولكن نظريته فى الخلق المسرحى وبالشكل الذى توصل اليه لما يجب أن يكون عليه المسرح ، يكشف عن تناقض الفن أساسا مع هذا الدور ، ويشير ذلك بالتالى الى امتداد محتوم لابد منه ليتحقق هذا التناقض الآخر الذى تطرحه المرحلة الاشتراكية ليعود ملتقيا بالمفهوم التراجيدى ٠٠ هذا المفهوم تلفظه نظرية بريخت أساسا ٠

ان شكل المسرح فيما سبق على نحو ما يحدد يؤدى الى امتصاص فاعلية للمتفرج بعملية غسيل يتم بعدها التصالح بينه وبين واقعه بحيث تذوب قدرته على ادراك التغيير الممثـل فى التـوتر الذى يمتص ليعود ضائعا وبلا نتيجة يحدد منهجه فى تحقيق مهمة المسرح ، عن طريق تحطيم التماثل بين المتفرج والشخصية وذلك كمنهج عكسى لمسرح البورجوازية ــ والذى يرادف لديه كل ما سبقه من مسرح ــ يحق ذلك بفكرته فى التعبير والتى تعتمد على أنه اذا ما بدا العـالم غريبـا أيقظنا فى المتفرج الرغبة فى تغييره فى معطيات واضحة وذلك يعنى أنه يسعى الى مقومات ذهنية يصمد بها فى وضوح أمام عمليته التاريخية التى يعرضها ــ دون أن يكون لهذا شأن بما نسميه تجربة الوعى الكاملة فى الفن عموما ، أو مجرد الفاعلية الحقة للعنصر الوجدانى ، سواء هذا بالنسبة للانسان فى عمله المسرحى أو الانسان المشاهد ، فهو يستبدل بما يراه تعسفا عاطفيا من جانب المسرح الفردى والبورجوازى بتعسف عقلى محـدد لا يخضع

للجدل المفتوح بالمعنى الحقيقي وانما يخضع لجدل مغلق تحكمه معركة الضرورة رغم أنه يمثل انعكاسا لما تحمله هذه المعركة من شجب سيطرتها.

وموقف بريخت من المسرح لا يمثل نوعا من الالتباس اذن كالمحاولات السابقة بل يعتبر تأكيدا للنفى ذاته وليس تأكيدا لوجود أزمة بحث فى المسرح ولكن ذلك على نحو مزدوج كما نشير .

والتناقض هنا بين تجربة بريخت والتجربة التراجيدية يبدو حاسما كالمقصود دون كل التجارب الناتجة عن اللبس .. التناقض قاطع هنا بازاء جانبين . الفن كتجربة نحو مطلب الانسان فى الحرية والقيم والمعنى ثم بالنسبة للافتراضات الأساسية فى التراجيديا ، وكلاهما يستند الى الجدل المفتوح بعكس الجدل المغلق المحتم عند بريخت الارتباط به تبعـا للالتزام الاجتماعى ، ولذا فبالنسبة له كفنان كان لابد عند تحقيق نظريته أن يبدو متناقضا مع نفسه . ويقول الناقد سقايان ان بريخت قاد معركة خاسرة حين أراد أن يمنع المشاركة فى الشعور ولكن ليس هذا بالتحديد موضع تناقضه مع نفسه ازاء جوهر الفن ، انه قاد معركة خاسرة بالنسبة لجوهر الفن فعـلا لانه كان فى جانب الفن عند العمل والتجربة بعكس افتراضاته ، فافتراضه قدرة البعد الفكرى المجرد على اقامة جدل حى فعال لدى الارادة يتناسى الجوهر الأساسى للتجربة الفنية عموما ولتجربة المسرح والتراجيدية بالطبع ، حيث يكون البعـد الفكرى مظهـرا لحركة شاملة وضمن عوامل تحقق بها التجربة فاعليتها ـ هـذا الافتراض يخفق فى تحقيقه عمليا بمعناه النظرى هذا ، وتكشف تجاربه أنه كان أقرب بالتالى الى جوهر الفن .. انه يفترض نوعا من المشاركة فى الشعور يحاول أن يقطعها باستمرار .. ونوعا من التكامل فى عدة عناصر يسعى لتفتيتها أيضا من أجل سيادة البعد الفكرى .. ولكنه رغم ذلك يجد نفسه فى النهاية يشرك مع الفكر فى سيطرته فاعلية وجدانية تصل فى أحيان كثيرة الى نفس المستوى ـ ولكن دون التحام متكامل بالطبع ـ ولذا فنحن فى النهاية ننظر لأسس نظريته الناتجة عن وعيه الخاص ـ ننظر اليها من جانبها النظرى ، وفى هذه الحدود فقط ندرك هذا الحسم فى التناقض بين نظريته والجوهر والأسس التراجيدية ..

وهذا التناقض فى الحقيقـة يحيل الى طبيعـة الامتـداد المحتـوم لتجربته .. فنظريا وكمـا تبدو تجربة بيكيت اسقاطا تمـاما الوعى بالموقف الانسـانى الراهن ، فنظـرية بريخت تجسـيد لتـأكيد رفض الواقع للجدل المفتوح ـ الجوهر التراجيدى والثورى لتجربة الانسان ـ وهو فى النهاية يبدو كزجل يتحرى الصراحة التامة بكل قسوتها لكى يجلى الموقف ـ وهو جلاء يتضمن تأكيدا . ان الجدل فى التراجيديا هو

جدل الوعي بمطلبه المفتوح ـ الحرية والقيم والمعنى ـ ويستند الى المعاناة وينطوى ضمنه على العلاقة بقوى الضرورة ، أما لدى بريخت فالجدل هو جدل الانسان مع قوى الضرورة من جانب واحد ، حيث يبدو الانسان فى هذا الجدل مجرد ماهية محددة ، وبعدا موضوعيا فى العملية التاريخية المحتومة · والجـدل في التجربة التراجيدية يتم حسب الطلب الحقيقى للانسان أى جدلا مفتوحا لا يرتمى فى مطلق ولا يلتزم بالبت العقلى حيث ان البديل عن ذلك هو النزوع المستمر فى قلب التجربة وعكس هذا ، فلدى بريخت نجد الجدل المغلق على مستوى الضرورة فهو محدد سواء بمعنى البت العقلى فى الموقف التاريخى أو فى التصور العام للعملية التاريخية التى تشمل الوضع الانسانى وتحدده · والأمر الجوهرى فى التراجيديا هو الاستناد الى المعاناة والنزوع لتحقيق التجاوز حيال التحديات التى تواجه الانسان بعكس ما نرى أيضا لدى بريخت وهو الاستناد الى قضية مجردة تنبع من التجريد التاريخى ·

واذ يبدو من المحتم أن الموقف التاريخى ومرحلته الراهنة تفرض علينا أن نأخـذ فى الاعتبار محاولة بريخت بجدية كاملة ·· فان ذلك يحتم أن تمتد محاولة بريخت على نحو ما ·· نحو احتضان هذا التناقض ·· أى الوقوف بجانب حركة التاريخ ومعركة الاشتراكية وفى الوقت نفسه الوقوف بجانب الانسان فى معركة نفيه التاريخى والحضارى ·· ذلك فى وقت واحد وبتناقض هذين المطلبين ·· وتلك هى المعضلة فعلا ··

(٤)

كيف ومتى يفك الحصار

الى هنا نعود الى عبارة كاهلر « لقد نسج ابسن من اضطرابات ضمير القرن التاسع عشر سحابة رهيبة ما زالت تخيم فوق المشهد » نعود اليها لندرك مدى صدقها ازاء ما تزعم عن ابسن فى صلته بالتيارات التى تبعته ·· لقد كان بالفعل وعلى نحو ما رأينا بؤرة الأزمة حتى النهاية ، ولقد أكد أزمة التراجيديا المرتبطة بأزمة دنيانا المعاصرة ولم تخرج كل المحاولات الأوروبية خارج الحلقة التى طرح معها كل ملامح الموقف وكل ملامح الفشل ، وعلى هذا النحو يبـدو المسرح الأوروبى تجسيدا لحالة الحصار القـائمة ويحمل تأكيدا بأن ثمـة ذروة لتراكم الاحباط بهذين الانعكاسين ·· الجانب الذى انتهى الى الرؤيا العدمية المؤكدة للاستغراق والنفى والجانب الذى تمثله محاولة بريخت أخيرا وما يعنيه امتداد هذه المحاولة من معضلة ·

كما أكدنا من الواضح أن حركة الضرورة في عصرنا تختلف عن المراحل السابقة وما تمثله مثلا الحركة الرومانية في رفعها لواء الضرورة ـ وما تمثله من الافلاس توضحه كلمات الامبراطور ماركوس والتي تبدو متطابقة مع كلمات مشابهة لمفكر معاصر هو هـ٠ ج٠ ويلز ـ وقد عرضنا لكليهما ٠٠ مثل هذا الافلاس لا يعني افلاسا مشابها لفترتنا اذ أننا أمام حصيلة لكل الفترات السابقة وتبعا لما تحمله المرحلة الاشتراكية من تناقض يضع الذات الانسانية أمام أقصى مراحل النفي مع حركة الضرورة في مدها الأخير ٠٠ وكما انتهينا الى محاولة بريخت وما تؤكده من امتداد محتوم لابد منه لكي يتضمن هذا التناقض ـ أي احتضان مطلب الانسان الأولى بعد نفيه طويلا خلال التاريخ وذلك في قلب المطلب التاريخي في مرحلته الأخيرة التي تؤكد وتنفي الانسان في آن واحد ٠

اذ يبدو ذلك واضحا لنا فليس الأمر في النهاية سهل التصور٠٠٠٠ إننا قد نحدد المسألة على هذا النحو ٠٠ وهو أن الحركة الاشتراكية حين يصل مدها الى أوروبا معقل الاستغراق فسوف تشجب هذا الاستغراق والخلفية العدمية له كما تمثلها الحلقة المغلقة في المسرح الأوروبي على نحو ما تتبعنا ، وأيضا حين تصل التجارب الاشتراكية المغلقة الى تجاوز مرحلتها الحالية ليبرز التناقض المطروح حيث تصبح في هذه الحالة أمام المرحلة التي نشير اليها ٠٠ ولكن ذلك تصور قاصر ٠٠

ان مطلب الانسان الأولى والذى هو ذو طابع ديني ، والذى يؤكد ثورية الوجود والوعي الانسانيين في العالم أصلا ٠٠ هذا المطلب هو أمر مطروح بشكل أو بآخر في التراث الغربي ، وبهذه المعاني كلها ٠٠ والاحساس بانسحار الذات الانسانية حيال عالم التاريخ ماثل بشكل ما في التراث الغربي ولكن بشكل سلبي ٠

وبوجه عام فاذا اعتبرنا أن استعادة الجدل المفتوح أساسا للتجربة الانسانية في مرحلة مقبلة حتما ـ اذا اعتبرنا أن ذلك يجد سندا نظريا في التراث الغربي فان هناك أمرين :

أولهما ان هذا الجانب في التراث الغربي يحيط به في احكام احباط العقل ويطارد الاحباط كل المحاولات في هذا السبيل وذلك من خلال حصار عالم التاريخ ومقومات الحضارة القائمة حيث يبدو معها جبروت العقل في مجاله الحقيقي الوحيد ـ الفيزياء والتكنولوجيا بتقدمها المضطرد ـ وكل المحاولات لتجاوز احباط العقل بالنسبة لمطلب الانسان في القيم والحرية والمعنى نجسده يرتبط حتما بالازدواج في التمرد الفردي كما أشرنا ، وبالتالي تحيط كل هذه المحاولات حالة كيشوتية فكل المحاولات

لاخضاع التجربة الانسانية لمطلب دينى مفتوح ـ مبهم بالطبع وبعيدا عن المعنى التراجيدى المحدد الذى أفلت من ابسن ـ كل هذه المحاولات كما تبدو مثلا لدى ديستوفسكى أو كيركيجارد أو غيرهما تتخذ طابعا كيشوتيا، مثلما يحيط هذا الطابع بتلك الملاحظات نفسها ٠

والجـانب الآخـر والأهم هو أن التراث الغربى حين يملك سـندا لمرحلة من الجدل المفتوح ، فعلى الغرب أولا أن يحتضن الاشتراكية العلمية ليدخل بجدلها المغلق الى مرحلة جدل مفتوح ٠٠ وذلك يبدو أمرا بعيد التحقيق فى حدود ما نرى ٠

ومن جهة أخرى فالتجارب الاشتراكية المغلقة القائمة ، لم تملك بعد ـ ولفترة طويلة ، التوتر اللازم لتجاوز مرحلتها الراهنة ٠

٠٠ واذن فالبداية تبدو فى متناول واقع مختلف ٠٠ واقع يملك مساحة عريضة جدا من التوتر الذى يضم كافة المتناقضات وبدرجة كافية للمضى نحو هذه المبادرة ٠

اننا نعنى بذلك كل واقع يشبه واقعنا نحن ـ واقع العالم الثالث كما يسمونه ٠٠ تلك الشعوب التى عانت من الاضطهاد والثبات الداخلى المرتبط به طويلا ٠٠ فهى اذ تأخذ من الحركة الاشتراكية منطلقا للتمرد على الواقع الموضوعى فهى تطرح على هذه الحركة بالتحامها العنيف مع عداء العصر كله ـ تطرح عليها ملامح جديدة تتضمن مطلبا شموليا ، تطرح ذلك فى معاركها الخاصة والتى يتجسد معها على كافة المستويات التناقض الذى أصبح ماثلا فى كل محاولات الخلاص ٠٠

وان هذا المطلب الشمولى الذى نطرحه على الحركة الاشتراكية يمثل حاليا تناقضـا فرعيـا مع المطلب التاريخى ، مطلب التحول الاشتراكى والذى يفرض نفسه حاليا باعتباره الحركة الأساسية مثل مطلب التنمية والتقدم التكنولوجى لهذه الشعوب ٠٠ ولكن ليمضى هذا المطلب خلال ذلك نحو طرح نفسه كتناقض أساسى وعلى الجميع ٠

وأمامنا مثل للايحاء بهذه الحقيقة ٠٠ هو واقعنا نحن ، حيث يلوح من خلاله بالفعل ما يوحى بهذه المبادرة وان يكن بشكل غير واضح ، وهو ما يعنى بالتالى أن تلوح ملامح المعنى الثورى الأصيل للتجربة الانسانية ، وبالتالى هذا الامتداد الذى يمثل معضلة بالنسبة للمسرح الأوروبى ٠

« نحن وبداية جديدة غامضة »

(١)

مصر والسكون

ان علاقة مصر بالطبيعة والتاريخ خلقت منذ البداية ولفترة طويلة موقفا يتسم بالسكون الداخلى والخارجى معا ، وذلك هو نفس ما يحيط بفترة العصور الوسطى ٠

وقد أشرنا الى أن ما يمثل جانب السكون الداخلى فى العصور الوسطى هو المضمون المسيحى فى صورته السالبة ٠ وما يمثل السكون الخارجى فيها هو الوضع الاجتماعى المجمد بكل تناقضاته ٠٠ على هذا النحو نجد فى مصر الارتباط بالأرض والدورات الزراعية ، ثم الخضوع للغير ومعاناة الاضطهاد فى سلسلة طويلة من السيطرة الأجنبية التى ساعد عليها أساسا ما يلاحظ من عدم وجود موانع طبيعية فى ظل خصائص مميزة لطبيعة أرضنا مما يسهل السيطرة على البلاد ، كل هذا أدى فى مصر الى أن الوجود الداخلى اتسم بالسكون واللافاعلية ، مثلما اتسم موقفنا الخارجى من التاريخ بالخضوع ٠٠ فليس ثمة جدل مع الطبيعة وليس ثمة جدل مع التاريخ ، الخضوع هو الموقف الوحيد منهما فى صورة لا تتغير فى جوهرها ٠

وكما أكد المضمون المسيحى فى صورته السالبة تجميد الوضع الاجتماعى فى العصور الوسطى فكذلك أكد المضمون الداخلى الساكن الخضوع للطبيعة والغير مثلما دعماه أصلا فى مصر ٠

والتاريخ اذ يؤكد حقيقة السكون فى حركة الواقع المصرى فكذلك يؤكد كل من الفن والدين حقيقة السكون الداخلى ٠٠ فالفن والدين فى مصر القديمة يبدوان اشارة واضحة منذ البداية لهذا المضمون ويمكن من دراسة كل من فنون التصوير والمعمار وباقى مظاهر الحضارة المصرية ، ثم جوهر الديانة المصرية وفكرتهم فى الخلود ٠٠ يمكن التوصل الى مضمون ساكن تحيط به المطلقات من كل صوب ، وكل ما يميز عظمة الحضارة المصرية وتاريخها يستند الى افتقاد الجدل ٠

وللدكتور لويس عوض نظرة هامة ضمنها بحثا فى المسرح المصرى حيث انه يبدأ هذه الدراسة بالتفرقة بين المجتمع الزراعى ومجتمع المدينة، تفرقة يحظى فيها المجتمع الزراعى بنظرة تلتقى بما نشير اليه عن هذه

السكونية على المستويين الخارجى والداخلى وافتقاد القدرة الجدلية للتفاعل مع العالم • وذلك هو ما ينطبق على المجتمع المصرى فى هذه الفترة باعتباره مجتمعا زراعيا • ومن هنا نجده يلقى نظرة سليمة على طبيعـة كل من الفن والدين فى مصر القديمة والمسرح فى صلته بهما •••

فتبعا لتلك السكونية نجد أنه كانت هناك فى مصر القديمة بذور تراجيدية فى ديانتها استحالت الى شكل ملحمى والملحمية فى الحقيقة هى التناقض مع الجدل التراجيدى المفتوح جوهريا والدكتور لويس يضـع تفرقة هنا بين الدراما والملحمة تؤكد ربطنا له بمفاهيمنا هذه ـ تفرقة تلتقى فى النهاية مع جوهر الأمر منذ البداية • فهو يرى الدراما فى وجود التناقض الملتحم ـ الجدلى ـ بعكس الملحمة التى تمثل تناقضا من الخارج يحيط به مطلق مسبق بالتالى وبذلك ينتفى التناقض والحركة بمعناهما الجدلى ويسقط بها ذلك فى سكون المطلقات •

ويتضح هذا من خـلال أسطورة أوزيريس بصـورتها الأصلية ثم صورتها التى شاعت فى الواقع المصرى العام فأوزيريس بطل الأسطورة يكون بطلا تراجيديا حين يحمل فى داخله بذور الشر والخير معا فى صراع ملتحم ومعقد ، ولكن ذلك يتحول الى ملحمية حين يصبح الصراع صراعا بين الهين •• اله للشر واله للخير ، حيث ينتهى ذلك بانتصار اله الخير•• وتلك الملحمية هى نفى للجدل بمعناه الكامل وتأكيد لوضع مغاق سكونى، والحقيقة أن الأمر يتضح أكثر اذا ما قارناه بموقف المسيحية فى العصور الوسطى • فالمسيحية رؤيا تراجيديا كما أشرنا سابقا وجوهرها التراجيدى هو الصليب مثلما أن أسطورة أوزيريس فى صورتها الأصلية تراجيديا وجوهرها الاله الممزق •• ولكن الرؤيا المسيحية تستحيل الى سكونية من خـلال واقع العصـور الوسطى حيث الخضوع على المستوى الاجتماعى ومع نفس مقومات المجتمع الزراعى • فالمضمون التراجيدى فى المسيحية ـ وهو الصليب ـ يستحيل الى مضمون ساكن • حيث تحل فكرة الخلاص وتعطى الجوهر الأصلى ـ الصلب بمعناه الشامل ـ وذلك هو نفس ما انتهت اليه أسطورة أوزيريس •• حيث تحل فكرة انتصار الاله الخير أوزيريس ـ اله الخير المطلق ـ بديلا عن فكرة الاله الممزق •

ونلاحظ أن المضمون التراجيدى لأسطورة أوزيريس كان متحققا فى الممارسة المصرية داخل المعبد لفئة الكهنة أما الأسطورة فى ارتباطها بالواقع المصرى فقـد اتخذت هـذه الملحمية ملتقية بذلك مع الواقع الاجتمـاعى التـــاريخى •

وان نفس ما حال دون قيام مسرح تراجيدى فى العصور الوسطى رغم المضمون المسيحى التراجيدى ـ هو ما حال دون قيام مسرح تراجيدى

مصرى نتيجة لافتقاد الأساس التراجيدى حيث لا تناقض جدلى أصلا . انما تناقض ساكن ومجمد · فجدل الانسان مع العالم متوقف تماما بجانبيه الممكنين ، نعنى كجدل حر كما تمثله التجربة اليونانية أو الاسلامية ، أو جدل متراطىء مع الضرورة كما يمثله الرومان والتجربة المعاصرة ·

وتتبع الأمر فيما تلى الحضارة المصرية القديمة يؤكد نفس الشىء حيث نفس المقومات ما زالت قائمة ، الخضوع للطبيعة وللتاريخ · فحينما تجىء المسيحية الى مصر ، تجد التقاء سريعا بها من جانب المصريين وتتخذ نفس مضمونها وعلاقاتها مع واقع العصور الوسطى بالتقريب فى الواقع المصرى لوجود التشابه المشار اليه ، ويأبى المصريون ما حاوله الرومان من فرض فهم خاص للمسيحية ·

وحين يأتى الاسلام مع استمرار نفس المقومات ، فان رؤيته الثورية فى مواجهة اخفاق التجربتين الرومانية والمسيحية ـ رؤيته التى تفترض مواجهة العالم على المستويين الداخلى والخارجى ـ لا تلتحم بهذا المعنى مع الواقع المصرى ، ذلك لانه حتى يتم التفاعل مع الاسلام تكون النكسة قد لحقت بالمضمون الثورى ولحقت به حركة التاريخ وارتبطت التجربة الاسلامية بعجلة الضرورة على نحو ما أشرنا ، ومن ثم نجد ارتباط مصر بالتجربة الاسلامية حين تحقق جاء من جانب انحطاط المفهوم الداخلى واتخاذه صورة شبيهة بنفس السكونية فى التجربة المسيحية ، يعنى الارتباط بها من الجانب القدرى ، والميتافيزيقى دون أساس وما يتبعه من انحراف مفاهيم التجربة الأصلية فى هذا الاتجاه وتحول الجانب الحى الى مجرد مفاهيم غيبية مما يؤكد نفس الخضوع المستمر ·

(٢)

بداية الجدل

اذن فلفترة طويلة استمر الواقع المصرى مرتبطا بالخضوع للطبيعة وللتاريخ ومرتبطا بالتالى بمضمون داخلى ساكن ·· ومثلما كان هذا مشابها لم يميز العصور الوسطى فان حالة الانتقال من العصور الوسطى الى عصر النهضة تشبه فى مقوماتها حالة الانتقال فى المجتمع المصرى على المستويين ـ الواقع الموضوعى والوجود الداخلى مع فارق هام وثورى فى جانبنا ·

وبداية التحول جاءت أصلا من التحرر من وطأة الطبيعة وتبعتها محاولة التحرر من الموقف السلبي ازاء التاريخ ٠

ونعتقد أن البداية يمكن الاحساس بها بوضوح بدءا من الحملة الفرنسية وما تبعها ، وبخاصة ما يختص بمحاولة خلق مصر الحديثة في عهد محمد علي ، حيث بدأ الواقع المصري في التخلص من سيطرة الطبيعة نعني ارتباطه المحكم بالزراعية ، وتبدأ في الظهور فئات جديدة تشكل فاعلية لم يكن ينطوي عليها الواقع المصري ، ومن هنا تبدأ المحاولة الأخرى للتخلص من السلبية ازاء التاريخ ومن الخضوع لسيطرة الغير وبداية البحث عن الذات في سلسلة طويلة من الكفاح ٠

ومع بداية التحرر من سيطرة الطبيعة والبحث عن الذات يبدأ جدل مصر مع العالم ، ويعني ذلك كما تكشف قصة عصر النهضة على نحو ما أشرنا ـ وذلك ما دعانا سابقا أن نوليها شيئا من التفصيل ـ ذلك يعني ارتباط تغير الوضع الخارجي بالمضمون الداخلي ، فمثلما كان من المحتم أن يتغير المضمون المسيحي الساكن الذي يدعمه اللاهوت في العصور الوسطى مع تغير الواقع وتحرك التناقضات المجمدة في الواقع في آن واحد كما رأينا ، فالحضارة العربية حملت الى العصور الوسطى مدخلا للبديلين في آن واحد بما نقلته من التراث الانساني للاغريق وذلك في مواجهة اللاهوت محور السكون الداخلي وبما أحدثه عنفوان الحركة الاسلامية التاريخية ونبرة القوة بها ممثلة لمد قوى الضرورة في فترتها ـ ما أحدثه ذلك من تحريك للواقع الأوروبي وخلق احساس بالتحدي أدى الى قلقلة ثبات هذا الواقع ٠

على هذا النحو نجد المرادف لهذين البديلين في مواجهة الخارج والداخل في الواقع المصري ٠

فبالنسبة للجانب الداخلي ، نجد دعوة قوية لاحياء الاسلام بمفهومه الحقيقي الذي تتخلص معه من المفهوم الغيبي وكل قيم الانحطاط المساندة لتدهور الواقع ، وهذه الدعوة كانت تنطوي بالفعل على ادراك ما ، لمضمون الاسلام الثوري في مواجهة أزمة الانسان مع الضرورة في العالم بطرحه قضيتي الانسان والواقع في آن واحد ٠٠ وهذه الدعوة تمتد خلال محاولات الأفغاني ومحمد عبده ٠٠ وبالنسبة للجانب الخارجي فنجد في الوقت نفسه بداية الاحساس باليقظة والتحدي تجاه الحركة الاستعمارية وبداية امتداد مبدأ القوة في حركته المعاصرة ٠٠٠ وتجسد هذا في المحاولة التي تمت في عهد محمد علي لخلق مصر الحديثة والتي يقف وراءها ما تشربه الوعي المصري في لقائه بالحملة الفرنسية ٠ ويلاحظ أنه كانت تبدأ في التشكل حينها فئات جديدة لمجتمع المدينة ، حملت استمرار هذا

المد بغض النظر عن انتكاسه تبعا لسياسة محمد على وانتكاساته التالية وتجسدت الدعوة فى هـذا السبيل بدءا من رفاعة الطهطـاوى وتقدمت بعده باطراد ٠

ولكن سرعان ما يتكشف أن مواجهة التحـدى الحضارى والأخـذ بأسباب القوة وتشكيل الواقع بما يلائم الوضع الحضارى عموما ـ انما ينطوى على لطمة لقضية الداخل والمطلب الشمولى ، وبدرجـة تأتى على محاولة بعث التجربة الاسلامية بمفهومها الثورى وهنا نصل الى حقيقة هامة تمثل مفترق طريق بيننا وبين عصر النهضة ٠٠ فحين تحول اكتشاف الانسان والعـالم الذى بدأ به عصر النهضـة الى مجرد اكتشاف العـالم فجسب وتفى الانسان خلال ذلك فان هذا تم على نحو لا تقوم معه أزمة فاصلة ، وانما تم على مراحل وخلال حركة استوعب فيها الواقع قضية الانسان ، وامتصها وتمكنت سيطرة الضرورة من الوضع الانسانى بعدها خلال الدلالات العلمية بعدما تأكد فعليا فى الواقع ، فلم يصنع شيئا أكثر من اطلاق حركة الواقع فى اطار فكرة تبنى ما يقدمه العالم بحيث بدا كل شىء طبيعيا ٠

أما اعادة اكتشاف الانسان والعالم بالنسبة لنا فقد ووجهت بتأزم منذ البداية ٠ فبعث جوهر التجربة الاسلامية باعتباره كشفنا الثورى الذى يعيد المبادرة للانسان داخله وازاء قوى العالم الخارجى ـ كان يصاحبه تقاؤنا الضرورى بتيـارات الحضـارة الموصلة للتغيير ٠ والتى تنطوى على حصيلة الموقف الحضارى المعادى بدءا من نفى الانسان وشجب المطلب الشمولى بالتالى وللوهلة الأولى ٠

واذن فالفارق واضح ، عصر النهضة واجه المطلبين معا ولم يتعارضا وسارا ، ولم يتكشف النفى ولم يتبلور الاستغراق فى الضرورة الا خلال تمهيد فى نسيج الواقع نفسه ٠٠ أما نحن فالمطلب المزدوج يتناقض بعداه منذ اللحظة الأولى ، حيث نواجه نفى أحد المطلبين فى قلب التيارات المؤدية للمطلب الآخر ٠ ومن هنا تضع قضية اكتشاف الانسان خلال اكتشاف العالم كما حدث فيما بعد عصر النهضة ٠

وتستمر الأزمة فى الوقت الذى يستمر فيه تلاقينا بتيارات الحضارة ونسيجها وكافة عوامل الاستغراق ومن هنا اتخذ موقفنا سمة خاصة خلال صلة محتومة بالموقف الحضارى فى كلتيه ٠

وربما يمكننا القول تبعـا لهذا ان ما يميز تجربتنا من حيث قيـام التأزم بين المطلب الداخلى المجمد لفترة طويلة والذى يمثل حالة من النفى الذاتى المستمر ٠٠ والمطلب الخارجى الذى كان من المفروض أن يواكبه

ـ قيام هذا التأزم ربما يعكس بشكل مبكر بالنسبة للموقف الحضارى ـ ما تحمله المرحلة الاشتراكية له ، بكونها تشجب الضرورة فى مركزها الأساسى ـ النظـام الاجتمـاعى ـ وترتبط بها فى الوقت نفسه وبعوامل الاستغراق وما يؤدى اليه تناقضها هذا من طرح المطلب الداخلى خـلال حركتها أى أن موقفنا يملك أصلا استعدادا للالتقاء بهذه الحقيقة ، وهى أن الاشتراكية تحمل شجب الاستغراق وبذور ما بعد الاشتراكية ٠

ولنحقق لأنفسنا احساسا ما بهذه الحقيقة الشائكة التى لا يتوفر حاليا تناولها بوضوح كاف ـ لنحقق احساسا أوليا بها نلجأ الى تجربة حية لفنان مصرى توفر له أن يعكس فى أعماله بحس مباشر الى حد كبير طبيعة موقفنا على هذا النحو ، وليومىء بشكل غير محدد الى تلك الحقيقة بدءا من ارتباط واضح بالاشتراكية ٠

تلك هى تجربة نجيب محفوظ الروائية برغم أنه ثمة محاولات جادة للتعرف على تجربة نجيب محفوظ ، الا أن تجربة نجيب محفوظ ما تزال فى حاجة الى جهد كبير فى التعرف تبعا لما نعتقده من ارتباطها بأصالة بالغة بأزمة الواقع المصرى ٠ والمحاولة التالية لا تستطيع الا أن تكون فى حدود ضيقة تماما كما سيتضح ٠

(٣)

تجربة نجيب محفوظ نحو مفهوم الثـورة الأبدية

(أ ـ الثلاثية : تبلور أزمة هاملت المصرى)

كما نقول ان مدخل أزمتنا هو مدخل عصر النهضة فربما يمكن أن نقول بدون تعسف ان ممثل الأزمة لدى فنان له حس النبى فى واقعنا يمكن أن يكون هاملت المصرى ـ ولكنه أكثر تعقيدا من جهة وأقل من جهة أخرى عن هاملت شكسبير ، وأيضا أبعد فى ثوريته وأكثر امتدادا مع الانسان فى وجه التحديات على نحو ما وصلت اليه ٠٠ انه على أية حال هاملت لم يكن ليتوفر على هذا النحو لشكسبير لان أزمته مفتوحة بشكل فذ ٠٠ اذ يملك بعدا ثوريا لم يتوفر لهاملت شكسبير بل يحمل المضمون الثورى كاملا ، والذى كان يتيحه الموقف التاريخى وما تبعه لدى هاملت شكسبير ٠٠ ان هاملت شكسبير هو مدخل مفتوح نحو النفى رغم اكتمال التجربة التراجيدية ، أما هاملت هنا فهو هاملت ما بعد النفى رغم افتقاد

التجربة التراجيدية الكاملة لان مطلبها هنا عسير ، ومحور لمرحلة ذات انفتاح هائل ٠

ان شخصيته الرئيسية في كافة أعماله على وجه التقريب هي هاملت مصري ـ على النحو الخاص الذي سنؤكده ـ تتحدد ملامحه ومعاناته على مراحل تمثلها أعماله كلها ٠ ان نجيب محفوظ بعدما يكتب عدة أعمال عن فترة الثلاثينات والأربعينات يعود ليكتب عن أزمة جيل ما بعد ثورة ١٩١٩ في ثلاثيته العظيمـة ، وذلك هو التوقيت الحقيقي لتبلور الأزمة ايذانا بمولد هاملت المصري غير كامل الملامح واستمرار وجوده ومعاناته بشكل يواكب حركة التاريخ فيما تلى ذلك ٠

يقول نجيب محفوظ عن الشخصية الرئيسية في الثلاثية (كمال عبد الجواد) « ان أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله » ٠

فما هي أزمة كمـــال ؟

ان ما حدث بعد طرح الأزمة هو ما يحدد ذلك ٠ فقد انتقل الاحساس بالتحـدي الحضـاري الذي أشرنا اليه الى تجسده الموضـوعي ٠٠ وهو الاحساس بالأزمة داخـل المجتمع نفسه ، أزمة الاحتلال وبدرجـة أقل ـ أخذت تتزايد تدريجيـا ـ الاحساس بالأزمة الطبقيـة ٠٠ ومع هـذا الاحساس تتدعم التيارات الرئيسية المؤثرة في بوادر الاشتراكية العلمية في اطارها المادي ، نظرية التطور وكافة دلالات الثورة العلمية ، ومنهج الشك العقلي ، وكافة التيارات الحديثة في علم النفس وعلم الاجتماع ، وباقي العلوم الحديثة المرتبطة بمقومات النفي في النهاية ٠٠ هذه التيارات اذا كانت تدعم الاحساس بالتحدي وضرورة التغيير فهي في الوقت نفسه تكشف عن خذلانها للمطلب الداخلي ، وتلقى في وجهه بتلك الحقيقة عن نفي الانسان وسقوط مطلبه الأساسي ، مطلبه الذي طرحه الواقع المصري على نفسه بعد تاريخ كامل من النفي الذاتي وهنا يكون صدى الصدام وعلى هذا المستوى هو أزمة الشك اللانهائي في كل شيء ، والعجز بالتالي عن اتخاذ موقف محسوم ، وطالما أن هذا يعني غياب المعيار وعدم الاستعداد لتقبل المعيار النسبي ٠٠ وذلك هو مدخل أزمة هاملت ، وأزمة كمـال عبد الجواد ، أزمة جيل نجيب محفوظ بكامله ٠ ان كمال عبد الجواد يعيش الأزمة الطبقية وتلفحه من خلال الازدواج في عالم أسرته ، أسرته كنموذج لتمزق البورجوازية الصغيرة في هذه المرحلة ، واعتبـارها على المستوى الطبقي بؤرة للأزمة الأساسية كما يمثلها كمال ٠٠ وأيضا يعيش الأزمة الطبقية من خلال حبه لبنت آل شداد الأرستقراطية والتي اكتشف من تجربته معها أن حبه هذا خاضع تماما للوضع الطبقي ومحنته معه

انما هى نتاج للأزمة الطبقية بشكل أساسى ثم هو يعيش الأزمة الوطنية بعمق منذ اللحظة التى أدرك فيها ما يعنيه موت أخيه فهمى ٠

ولكنه فى النهاية لا يتخذ موقفا من هذا ولا موقفا من نفسه ٠٠ ان معايشته لأزمة الواقع هذه تصبح مدخلا لأزمة مترامية مثلما كان مقتل والد هاملت مدخل أزمته الشاملة ، فى الوقت نفسه الذى يعتبر فى هذا المدخل أحد بعدى الأزمة الأساسية ـ بعدى التناقض ٠ انه فى الوقت الذى يكتشف فيه فساد الواقع يكشف وعيه شكلا لانهائيا فى كل شىء بما يجمد قضية تغيير الواقع ٠

ان كمال عبد الجواد فى حقيقة الأمر يبدو مرادفا للسقوط المحتوم لهذا الاتساق الكامل مع العالم فى اطار سكوتى والذى كان يعيشه الواقع المصرى كله ٠ ليتبدى بجلاء الفراغ الآسن الذى ينتظر حسما شموليا حيال هذا الاتساق الذى تبدد مع محاولة تغيير الواقع ٠ فكمال يكتشف ذلك الغيــاب من خــلال نفس التيارات التى تدعم حاجة الواقع المصرى للتغيير ومقاومة ما به من شر ـ من نفس هذه التيارات ومن الواقع الذى يعايشه ويعايش فيه بوادر النسيج الحضارى المعــادى التى تتسلل فى تكوينه تدريجيا ٠

ان الاحساس الملحمى بالدين يتجسد لدى كمال الصبى فى أكثر من شىء مثل تعلقه بالحسين ، وذلك يمثل جانبا من الاتساق الساكن بين كمال الصبى وعالمه ويكمل ذلك الأب الذى يتخذ صورة القدرة المطلقة ، ثم ملحمية رؤيام للجمال وللخير ولباقى مظاهر الحياة والتقاليد حوله ، ولكن كمال الشاب اليافع هو من يجسد بجلاء هذه الملحمية القابعة فى النسيج المصرى ، يجسد ذلك من خلال ثلاث صلات أساسية ٠٠ صلته بأبيه وصلته بعايدة وصلته بسعد زغلول ٠٠ فى كل من هــذه يتجسد الارتباط الملحمى لمضر المــاضى ٠ وصلته بأبيه ينطوى تحتها الاحساس الملحمى بالدين ، ولذا فنجد أن أزمته مع الدين ارتبطت تماما بأبيه ٠٠ وقد حدث نوع من الصدام بفجيعته فى الحسين حين اكتشف أنه ليس موجودا بالمقام ، ثم حين اكتشف أنه لم يسعف أمه حين أخطأت ولكن الأب يستوعب القضية كلها ثانية ٠ هذه صلات تمثل حالة اتساق مع العالم فى اطار ساكن برفض التناقض ، مثل اتساق هاملت ما قبل التراجيديا ، وهو نفس الاتساق الذى كان يحفظ للواقع المصرى سكونيته مثلما كان يحفظ للعصور الوسطى سكونيتها ٠

وتأتى الهزة لتشجب هــذا الاتساق من أساسه ٠ تبدأ الهزة من عايدة ٠ انه يكتشف من خلال الموقف معها الوجه الطبقى البشع المسيطر على الواقع ٠ ان الأزمة الطبقية الموجودة فى الواقع المصرى هى ما ينسج

هذا الموقف وهى ما يحرك عايدة لتجعل منه وسيلة للوصول الى الزواج الملائم لها • وهنا يتردد صدى تصدع كلى عند بوادر هذا الصدام ، حيث يلوح العالم بأكمله آيلا للسقوط ونسمع كمال عبد الجواد يردد فى نبرة تذكرنا كثيرا بهاملت فى مراحل الصدام الأولى « ولنعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات وأن السعادة ربما كانت وراء الموت وبأن قاطرة الحياة تسير وأن محطة الموت فى الطريق على أى حال » نفس الحنين الى الموت لدى هاملت حين بدأ صدامه مع العالم • ويستمر ارتباط الأزمة بالموت حتى النهـاية مثلما ارتبط ذلك بهاملت ولكن مع اختلاف حسب تطورها فهنا حنين فيه مبادلة يتساوى فيها الموت بالحياة ، تأكيدا لمعنى الوجود • أى أننا ما زلنا حيال القياس المطلق ، وفى الوقت نفسه حيال مستوى الشقاق الذى سيخوضه كمال عبد الجواد ، وذلك يوحى بالبعد التراجيدى الذى بدأ يلوح داخل الواقع المصرى •• شقاق على مستوى الموقف الكلى الذى لا يرضى بالتجزئة أو المهـادنة ، ويستمر مع تعقـد الموقف •

ثم تأتى صدمته فى علاقته بأبيه حين يكشف له أخـوه ياسين عن التناقض فى شخصية أبيهم ، ذلك بعدما يخوض معركة تدميه تماما ما بين حسه الدينى الملحمى وبين دلالات العلم ، وضراوة الصراع مرتبطة بأبيه • ان حسه الدينى يتركز فى حقيقة الأمر فى أبيه ، وهو مصـدر معاناته الحقيقية وحين تتحطم الصورة المطلقة لهذه العلاقة يتصدع كل شىء فى ملحميته الدينية • وحينمـا كتب مقـالته عن داروين ووصلت أباه بات يتساءل « انك تحمل على لانك لم تدر بعـذابى ، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركنى الموت بتلك الليلة » ، ولكن ما أن يتكشف وجه التناقض فى الأب ذى الطابع الالهى ، حتى ينهار البناء الدينى الملحمى ويردد بسخرية مرة « فليتك لم تضق علينا بصداقتك ، ولكن لست وحدك الذى تغيرت فكرته •• الله نفسه لم يعد الله الذى عبدته قديما » • ثم يهتف بسقوطه فى أعماق نفسه • ثم نحن نراه يردد اثر ذلك « والايمان بالله هو الذى جعل من الموت قضاء وحكمة يبعثان على الحيرة ، وهو ليس فى الحقيقة الا نوعا من العبث » وهنا نجد خطوة كبيرة فى ربط الموت بقضية المعنى • الحنين الأول للموت كان يجعل من الموت تأكيدا لمعنى الحياة أما ارتباطه هنا بالمعنى فهو بداية تأكيد العبث •

ويأتى موقف سعد المخلص ليوجه اليه لطمة شديدة ، حيث ان كمال يحس احساسا غريبا بعد نكسة سنة ١٩١٩ ، يحس خيانة ما ، ويسأل مصر « هل تخلت عن رجلها الأمين » وذلك صدى لعلاقته وعلاقة مصر الملحمية بسعد • كان سعد مخلصا وكان تجسيدا واضحا لهذه الملحمية

لدى الشعب المصرى كله ، والتى استطاع أن يشير اليها الحكيم فى « عودة الروح » أيضا - ارتباط الشعب بمعبود مخلص - كانت كل امكاناته التفاؤلية تتجه الى سعد ٠

انهارت هذه الصلات الثلاث عماد الاتساق الملحمى مع العالم ويصبح كمال « لا دين ولا عايدة ولا أمل ٠٠ فليكن الموت » ٠

لقد سقط العالم بأكمله ولم تبق الا نفحة من الشك المطلق ٠ « هل ثمة حقيقى وغير حقيقى ، ما علاقة الواقع بما فى رؤوسنا ، ما قيمة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى ؟ أنا نفسى ما أنا ؟ » ٠

ولكن هنا وفى الوقت نفسه الذى يحدث فيه هذا السقوط يتكشف الشر فى الواقع عاتيا ويلح مطلب التغيير ؟ فى الوقت الذى تؤدى فيه عايدة الى هذه الأزمة فهى تكشف أزمة الواقع فى الوقت نفسه ، الطبقية بكل دلالالتها الأليمة ، مثلما تكشف التيارات التى حطمت بالحس الملحمى الدينى وكافة الارتباطات المطلقة - تكشف عن مطلب تغيير الواقع فى آن واحد - مثلما يكشف اخفاق الأمل فى سعد عن أزمة الحرية على مستوى الواقع ٠ ذلك الى حد كبير يشبه مطلب الثأر الذى واجه هاملت فى الوقت الذى سقط فيه بنيان العالم فى هوة اللامعيار ، وشلت ارادته ٠٠ فنفس التساؤل يثار هنا ٠

ماذا يعنى التغيير فى الواقع والارتطام أودى بملامح كل شىء ولا معيار ؟ لا سبيل الى التغيير الا بأن يعاد بناء العالم كاملا وأن ينفذ النور الى ظلمة ابتلعت كل شىء بشكل مطبق فالمطلب الداخلى هنا يتعارض مع مطلب الواقع ، المطلب الداخلى هبط فى هاوية الشك دونما قرار حيث يتعمق ذلك كله كلما توغلنا معه ، وازاء هذا يبدو كل فعل وكل حقيقة موضع تساؤل وحيرة شديدين والشر مبهم والخير لا ملامح له ولا فاصل ولا ادانة ٠

ان كمال يصرخ متمنيا « أن تزول الأبوة والأمومة ، ويطلب وطنا بلا تاريخ ، وحياة بلا ماض ، وعالما يعيش فيه الانسان حرا بلا اكراه » ولكن هذا مستحيل استحالة حريته فى وجود هذا التناقض وهى صرخة تؤكد قيام الأزمة وارتباطه المحتوم بالواقع وقضية تغييره ٠٠ فى الوقت الذى شلت فيه قدرته على التغيير ٠

الموقف يتلخص اذن فى أن كمال عبد الجواد سقطت ارادته فى اسار الشك المطلق وسيطر عليه الاحساس برفض الحياة كحقيقة حيث

تجرد العــالم من مقومات وجـود الانسان فيه ، حتى ان الدنيا كما يردد « أصبحت كلفظة قديمة اندثر معناها » وبالتالى تتجمـد مشاركته فى تغيير الواقع حين أصبح يحس تبعا لما سبق وعلى حد قوله « بتأنيب الضمير لفعل الخير كالذى يشعر به لوقوع فى الشر » ٠

ولكنا نعود لنؤكد على هذه النقطة الهامة وهى أن هذا الرفض بعيد تماما عن الرفض العدمى ، يتم من داخل الذات فى عزلتها خلال الاستغراق حيث لا تواجه خلال الواقع بضرورة تنتشل قضية الحرية والقيم والمعنى من وهدة العدم الأساسية لتحيطها بجدلية المفهوم التراجيدى ٠٠ أما هنا فالرفض مختلف ، انه الرفض الذى تحيط به المأساوية ذلك الذى يواجه ضرورة تغيير الواقع مع المطلب الشمولى ، وبالتالى أن يعيش أزمة الحرية والقيم والمعنى فى اطارها الأصيل ، توتر لا حل له من الواقع الناقص والمعيار المستحيل ٠٠ مأزق التجربة الانسانية أصلا ٠

والرفض اذن لم يخرج عن الاطار المأساوى ، رفض من خلال الارتباط بأزمة الواقع وما يقف أمامها من استعصاء الرؤية ٠٠ رفض متأزم ليست نهايته العجز فى اتخاذ موقف على الاطلاق أمام الشر ، وانما يحتم التجاوز، وكمـا سنتتبع فى تكملة رحلة هاملت المصرى فيمـا تلى ذلك من أعمـال نجيب محفوظ ومع اكتمال ملامح الموقف المصرى فليست الثلاثية الجانب الأول سواه فى رحلة هاملت ٠ جانب الرفض المتأزم ٠

فى مقال كتبه نجيب محفوظ سنة ١٩٣٠ يقول ان « الانسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التى تملأ جوانب نفسه يتشوق دائما لمعتقد يسلم اليه نفسه وايمانه ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبذل من نفسه ما كان يبذله سلفه القديم فى سبيل الله أو القيصر » ٠

وهذا تعبير فيه تبسيط لمطلب الأزمة ٠٠ أن تتسع قضية الواقع لتشـمل المطلب الداخلى أو لتحل شموليا قضية الحرية والقيم والمعنى مثلما كان مطلب هاملت أن يكون قتل كلوديوس منطويا على حل مشكلة الشر كاملة ، ويعنى ذلك أن يحقق حريته كاملة ومعيارا للوجود والمعنى، وبين شر الواقع والمطلب المستحيل يعيش هاملت الموقف المأساوى المحتوم فى التجربة الانسانية ٠ وكما يعرض شكسبير لشخصـية كشخصـية هوراشيو حيث تطل على المسرحية من خارجها أو تطل خارج عالم هاملت تجسيدا لفكرة مجردة عن امتزاج الدم برجاحة العقل دونما تمزق ، حيث يواجه الواقع دون تأزم ٠٠٠ على ضـوء ذلك فالشىء الملاحظ أن نجيب محفوظ يعرض الى جانب كمال عبد الجواد أشخاصا ملتزمين تجاه الواقع بمطلبه الوطنى والاجتماعى ولكن أيضا كفكرة مجردة تبدو خارج عالم الأزمة

فى ملامحها الكاملة وتأكيدا فى ذات الوقت لهذه الأزمة ولأصالتها وأيضا يتم ذلك على نحو يؤكد انتماء الكاتب نفسه لكمال عبد الجواد وما يمثله لجيله ٠ ان مثل هذه الشخصيات الأخرى تعرض دون أبعاد داخلية وأقرب الى التجريد بالفعل ٠

واذ نجد نجيب محفوظ يؤكد بوجه خاص على الالتزام بالاشتراكية العلمية فذلك تعاطف حقيقى معها وكشف تلقائى لحتميتها بل وتأكيد لها وتمهيد لبلورة الدور المزدوج لها فى الأعمال التالية للثلاثية وشخصية أحمد ابن أخت كمال والملتزم اشتراكيا جاء خلقه كمحاولة تجاوز كمال لنفسه فهو أقرب الى تجسيد نزوع كمال وهو بذلك تمهيد للمرحلة التالية فى رحلة هاملت المصرى مرحلة الالتحام بالواقع فى ارتباط بالحركة الاشتراكية كما يمثل ذلك الأعمال التالية للثلاثية ٠ ولكن يسبق ذلك مرحلة التخبط مع ازدياد الحدة فى أزمة الواقع ٠ فالأعمال التى سبقت الثلاثية تبدو كعرض للأزمة الاجتماعية ولكنها فى الحقيقة تجسيد لمرحلة حرجة من الأزمة ٠٠ مرحلة تجسيد النفى فى نسيج الواقع وتعقده ، واتخاذ أزمة الواقع ثقلا بالغا بدرجة يؤدى الوقوع تحت ضغطها الى الضياع على المستويين الاجتماعى والسياسى وعلى المستوى الداخلى ٠

بدأت تلك المرحلة بفترة ما بين الحربين وما صاحبها من ضرورة ممثلة فى تواطؤ الطبقة المتوسطة مع الاقطاع والرأسمالية النامية ضد الطبقات الدنيا ٠٠ ومعركة الأحزاب بما تمثله من سقوط شديد ، وبوجه خاص بالنسبة لحزب الوفد كأمل ٠٠ ثم أصداء مبدأ القوة المخيم ، تمثله حركات فاشية الاتجاه كحزب مصر الفتاة والاخوان المسلمين ثم المحاولة المعزولة للانتماء الماركسى ٠ انها المرحلة التى يحيط فيها الواقع بكل تعقده هاملت ، حيث يختلط عليه العقل والجنون والرفض والقبول ، وحيث هددت حريته بفظاظة وهددت قضية القيم بالطمس تماما خلال التعقد فى حركة الشر المحيطة به ٠ وباعتبار الابهام والغموض بؤرة المعمعة ، تكون هذه المرحلة عند هاملت مرادفة لهذه المرحلة عند نجيب محفوظ ٠٠ حيث تبدو ملامح كمال عبد الجواد فى هذه الأعمال السابقة على الثلاثية ـ مختلطة ، ولا فرصة لمثل رفضه المأزوم ٠ ان الواقع يبدأ فى ممارسة ضغط شديد من جانبه واذ لا يلتقى الرفض المتأزم تأكيد الذات بل يكون ضد حل مشكلة تأكيد الذات المرتبطة بمطلب الحرية والقيم ، فحيث يستحيل هذا الرفض أمام الضغط الشديد للواقع ٠٠ يقع مطلب تأكيد الذات فى تخبط كبير ٠٠ ولكن الحلقة المغلقة هنا هى أن مطالب تأكيد الذات وبتأثير ضغط الواقع ـ مرتبط أصلا بمشكلة الحرية والقيم ٠٠٠ ومع الأزمة فليس سوى انكارها أو تزييفها أو استبدالها بقيم الضرورة والموقف الاجتماعى ٠٠ وذلك هو محور هذه الأعمال ٠

فأما محاولة الانكار الكامل فيمثلها (محجوب) في (القاهرة الجديدة) لقد عانى كالكثيرين الضغط الرهيب للواقع وتعقده وتبعا لذلك رأى أن تأكيد ذاته خلال هذا الخضم هو أمر ممكن في حالة غياب هذه القضايا غيابا كاملا ، ويمارس شعاره الذى كان يردده فعليا ولكن تبعا لأصالة الأزمة فهذا لا يؤدى في النهاية الا الى احباطه على مستوى الواقع داخليا ·

والاحباط يحيط ببطل « بداية ونهاية » على المستويين أيضا ، حين قبل أن يزيف مطلبه ويستبدله بقيم يقبلها من التحدى الاجتماعى ·

و (أحمد عاكف) في (خان الخليلى) يواجه نفس الاحباط نتيجة لعملية تزييف أخرى لتأكيد الذات مرضيا فرارا من المواجهة المحتومة . والمتضمنة في النهاية كما تدل هذه الأعمال على قيام الأزمة ·

وما يلى ذلك هو مرحلة الالتحام الذى يجلى الأزمة بالنسبة لنا في صلتنا بالموقف الحضارى كله · مرحلة ارتباطنا بالاشتراكية ·

ب ـ أولاد حارتنا

(رؤية من أعلى)

ان نجيب محفوظ يصمت لفترة طويلة ليتكلم بعدها وقد بدا أنه تأكد من كون الأزمة أبعد من مجرد أزمة جيله فقط ، انما هى أزمة الواقع المصرى في صلته بأزمة شاملة تمتد لتنسحب على الوضع الانسانى كله ·

انه يبدأ بتناول المسألة على مستوى شامل وعلى درجة ما من التجريد ، ثم يعود بعد ذلك ليجسدها خلال واقعنا الخاص بما يميزه وما يحمله من مبادرة ·

ففي المحاولة الأولى (أولاد حارتنا) يبدو للوهلة الأولى أن العمل يحاول مواجهة ملحمية الواقع المصرى الدينية ، بغرض ربط الحركات الدينية بالمضمون الاجتماعى ·· ولكنه فيما نرى انما يجرى تتبعا له مغزاه ، يتضح بالنسبة للمرحلة الأخيرة في النظام الاجتماعى ـ المرحلة الاشتراكية ·

وربما يبدو الأمر كما سنتناوله مستندا الى رؤية مسبقة قبل استناده الى العمل نفسه ، ونحن لا ننكر أن الأمور بمثل هذه المفاهيم ليست محددة لدى فكر نجيب محفوظ ولكن العمل ينطوى في النهاية على جوهر أساسى هو فيما نعتقد جوهر هذه المفاهيم وتلك التفاصيل وبغض النظر عن امكانية مناقشتها في ذاتها ·

ان نجيب محفوظ يبدأ من رحلة الانسان مع الضرورة باعتبارها نقيضا للحرية الانسانية وبعدا فى الجدل نحو مطلب الانسان المفتوح وان ملامح ايقاع المشكلة الاجتماعية يظهر منذ البداية « هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه · فلماذا نجوع ؟ وكيف نضام ؟ » وهو فى الوقت نفسه يبدأ من نفس نبرة الشك اللامحدودة ·· « أليس من المحزن أن يكون لنا هذا الجد دون أن نراه ويرانا أليس من الغريب أن يختفى هو فى هذا البيت الكبير المغلق ، وأن نعيش فى التراب ·· ولن نظفر بما يبل الصدر أو يريح العقل » فهو اعتمادا على القصة الدينية منذ البداية وعلى هذا النحو يؤكد على البعد الميتافيزيقى فى لقاء الانسان بالعالم والجوهر المأساوى فى هذا اللقاء مع نغمة الضرورة فى الوقت نفسه والتى لم تتحدد سيطرتها المغلقة بعد · وادراك ذلك يمكن أن يتم على أكثر من مستوى امتدادا لقصة طرد آدم (أدهم) « لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة ، لماذا كان كبرياؤك أحب اليك من لحمك ودمك ·· وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات ·· والعفو واللين والتسامح ما شأنها فى بيتك الكبير أيها الجبار » ·

وليس هذا المطلق فى الحقيقة سوى الحرية اللامحدودة التى تسقط فى علاقة مع هذا العالم ، وينجسد جدليا أيضا من خلال الضرورة أن أدهم يكتشف هذا السقوط الذى يحتم الجدل منقذ الوجود الانسانى ومنقذه من العدم « ·· كنت فى الحديقة أعيش لا عمل لى الا أن أنظر الى السماء أو أنفخ فى الناى أما اليوم فلست الا حيوانا أدفع العربة أمامى ليل نهار فى سبيل شىء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمى صباحا · العمل من أجل القوت ·· لعنة اللعنات » · وتجيب حواء « أميمة » ، « ربما كان العمل لعنة ولكنها لعنة لا تزول الا بالعمل » وذلك كشف للجدلية المصاحبة حتما لهذا السقوط فى العالم · والتى يطرح معها مطلب الحرية والقيم وان هذا ايماء للعلاقة المفتوحة للانسان بالعالم · وهى تصدر أساسا عن ذلك النزوع الذى تسبب أصلا فى طرد آدم وحواء من الفردوس كما نتتبع ميثولوجيا فى بداية القصة ·

ثم يأتى ظهور النظام الاجتماعى وما يؤدى اليه من تأثير على هذه العلاقة التى يمكن أن نراها حتى الآن علاقة مفتوحة · فرغم أن الجبلاوى (المطلق) وعد أدهم بأن الموقف سيكون لذريته الا أن أحد النظار استأثر بعد فترة بالريع ثم استأجر أحد الفتوات مقابل اثرائه ، وذلك لكى يحميه ويخضع الباقين · ومن يومها اتخذت الحارة صورة مختلفة « بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المساكن وبيت الفترة على رأس الصف الأيسر قبالته » « أما أهل الحارة عامة فمنهم البائع الجوال ومنهم صاحب

الدكان أو القهوة · وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر على تجارة المخدرات وبخاصة الحشيش ·· » بداية تحدد النظام الاجتماعى بطبقيته · وبظهوره اتخذ صراع الانسان مع الضرورة شكلا مختلفا ـ وهو ما يتفق مع الافتراض الأساسى الذى عرضنا له فى حديثنا عن تجربة الوجود ـ هذا الشكل بدت فيه الغلبة للضرورة على امتداد التاريخ الاجتماعى ·

وربما يبدو فيما يتبع ذلك أن الأمر محاولة من نجيب محفوظ لتتبع التطور الاجتماعى من خلال الحركات الدينية الكبرى ·· ولكن هذا خطأ فيما نرى ·· فالحركات الدينية الكبرى لا تمثل التطور الاجتماعى فى التاريخ ولا توازيه اطلاقا ·

ان نجيب محفوظ يحقق شيئا آخر فيما يبدو ، وهو تتبع هذا الجدل الشامل بين الانسان والعامل فى تأثره بل فى خضوعه للنظام الاجتماعى فى تطوره ، وذلك باعتباره مرجحا لكفة الضرورة خلال التاريخ ·· ليصل بعد ذلك إلى مواجهة حاسمة لهذه السيطرة وطرح تساؤل هام·

انه يتناول الحركات الدينية باعتبارها محاولة لاستعادة المبادرة من حركة الضرورة واعادتها للانسان باعتبار هذه الحركات الدينية تطرح رؤيا شمولية فى مواجهة مطلب الحرية والقيم والمعنى ·· محاولة نتجت بالفعل بتأثير من السيطرة الواضحة للضرورة على هذا المطلب ممثلا ذلك بالدرجة الأولى فى النظام الاجتماعى وما يتضمنه من طبقية ومقومات تشكل فاعلية الانسان ومطلبه فى الحرية والقيم ضمن ماهيات مسبقة ومغلقة ·

وربما تسمح لنا هذه النقطة بالعودة الى ما أشرنا اليه سابقا · ففى حدود ما أشرنا عن الحركتين المسيحية والاسلامية نجد أن المسيحية قامت ازاء المد الهائل لسيطرة الضرورة وربط الحضارة الرومانية بعجلتها بما فى ذلك المرحلة العبودية فى خط التطور الاجتماعى ـ ازاء ذلك قامت المسيحية كرد فعل بنفس القوة لاستعادة المبادرة للانسان ـ الانسان كفاعلية منفية ـ ونلاحظ تبعا لهذا أن الحلقة اليهودية من الحركات الثلاث يمكن اعتبارها تمثل مدخلا لهذا المد الذى وصلت اليه الحركة الرومانية ـ ربطا للميثولوجيا بالتاريخ ـ فمحاولة جبل « موسى » كانت مبدئيا ازاء الظلم الاجتماعى والاضطهاد ، واتخذت فرديا فى البداية اللجوء للقوة والانحياز لفئة معينة ، واذ حققت نتائجها فى ظل مثل هذا الارتباط المستمد من الواقع تأتى الرؤية الشمولية فى النهاية للتحول فيما بعد الى عنصرية « شعب الله المختار » وكافة التعاليم اليهودية المتسمة بتأكيد متطرف للقانون الطبيعى والقوة ، انها تمثل انتكاسة خطيرة لمنطلقها أصلا

بالنسبة لدور الحركة الدينية فى وجه التاريخ بشكل عام · انها حركة دينية سقطت فى اسار القانون الطبيعى متناقضة تماما مع منطلقها ومهمتها ·

واذن تأتى المسيحية أمام أقصى حدود سيطرة الضرورة ممثلة فى الحركة الرومانية ـ وتبعا للتناول الميثولوجى مواجهة للحلقة السابقة ، ويمكن ذلك تاريخيا بالنسبة لليهود ـ يأتى ردها بنفس التطرف لاستعادة المبادرة يمثلها فى القصة رفاعة ومبدؤه فى التغيير الروحى ـ اخراج العفاريت من الأجساد ·

ولكن ما يحدث هو أن النظام الاجتماعى ما زال محوره الطبقى يعطى الغلبة للضرورة · فالمسيحية كرد فعل على هذا النحو لا تواجه الأزمة الاجتماعية وتجد نفسها مدعمة للوضع الطبقى الجديد الذى لم تساعد على الانتقال اليه بقدر ما أدت الى ذلك عوامل أخرى ، والملاحظ أن ثورات العبيد ضد الرومان قامت يقودها وثنيون ولم يدخل فيها العبيد المسيحيون ممثلين للمسيحية · المسيحية تأتى اذن مدعمة للمرحلة الاقطاعية ومساندة للسكونية المزدوجة فى العصور الوسطى كما أشرنا · وتأتى الحلقة الاسلامية لتؤكد نفس هذا الفهم ·· استعادة المبادرة من حركة الضرورة· فمد حركة الضرورة كما أشرنا بدا فيما وصل اليه وضع الرومان والفرس فيما يحيط بالجزيرة العربية ثم ما بدا من احباط المسيحية ازاء الوضع الاجتماعى فهى تواجه تطرف كل من حركة الضرورة والرد الداخلى عليها تمثله المسيحية على هذا فالحركة الاسلامية تقوم لتواجه سيطرة الضرورة وأزمة الواقع وتطرح فى ذات الوقت المطلب الداخلى ، بمفهومها المزدوج عن الداخل والخارج معا ، باحكام القانون الطبيعى للبقاء لأبعاد داخلية وتأتى بذلك شخصية قاسم (محمد) مختلفة عن شخصيتى جبل ورفاعة· متجاوزة محاولتها وكنتاج جدلى ·· ويقول قاسم « لن نطهر حارتنا الا بالقوة ولن نحقق شروط الوقف الا بالقوة ولن يسود العدل والرحمة والسلام الا بالقوة » ونسمع هنا حديثا مختلفا عما سبق عن الجبلاوى « طعن فى السن وخفت خشيته كهذه الشمس المائلة نحو الأفق أين أنت؟ ولم تبد وكأنك لم تعد أنت ؟ » ولكن حركة التاريخ المستندة الى النظام الاجتماعى فى حدود تطوره ما زالت تعطى الغلبة للضرورة · وربما يمكننا أن نعود هنا أيضا الى ما أشرنا اليه من أن المحاولة تحد عند نتائج موقوتة، ولا تلبث الطبقات التى نحاها الاسلام عن مركز السيادة أن تنقض على الحكم وتمضى بالحركة الاسلامية فى ركب حركة التاريخ ، وتكون الحضارة العربية مدخلا لحركة مد هائلة للضرورة تمثلها الحضارة الأوروبية وعصرنا ·

وهنـا يأتى نجيب محفوظ للمواجهـة الأخـيرة للضرورة وهى فى الحقيقة مواجهة من جانب واحد وليست تمثل مطلب الحركات الدينية وكان من الضرورى أن تكون على هذا النحو ـ نعنى المواجهة الموضـوعية العلمية التى تيسرت تلقائيا وبالضرورة تمثلها الاشتراكية العلمية ٠

والاشتراكية العلمية ليست امتدادا للحركات الدينية أو تحقيقا لما أخفقت فى تحقيقه ، وانما هى الرد الحاسم المفرد على الضرورة لانها تشجب جذريا الطبقية التى أعطت النظام الاجتماعى فرصة أن يكون بؤرة سيطرة الضرورة على كافة المستويات خلال التاريخ ٠

وهى لا تحقق بذلك ما تعنيه الحركات الدينية وانما تكشف مصدر اخفاقها ازاء الضرورة وسقوط محاولتها الدائبة لاعادة المبادرة الى الانسان ٠٠ انها تنحى المعوق الذى استمر خلال التاريخ ينسج هذا الخناق الرهيب حول الانسان ويعزله عن جدله الحر مع العالم ٠

ان (عرفة) الممثل لهذه المرحلة ، يختلف عن جبل ورفاعة وقاسم فى نقطة هامة تماما ، وهو أنه لم يلتق بالجبلاوى فى الخلاء قبل أن يبدأ كفاحه انه يأتى الحارة ولا يعرف أحد له أبا ٠٠ ليس نتاجا للمطلب الذى يقف خلف محاولات الأنبياء ولا يصدر بالتالى عن رؤيا ، وما يصل اليه رغم صدقه وفاعليته الحاسـمة والمؤكدة يظل حقيقـة قاصرة لا ينقذها الا الارتماء فى ميتافيزيقية كالتى انتهت اليها الماركسية ٠

ان هـذه المواجهة الموضـوعية الحاسمة لمشكلة النظـام الاجتمـاعى لا تحتاج الى سند من المطلق بل انها تعرى المطلق فى الرؤيا الدينية فى مواجهة الضرورة ٠٠ ان عرفة يشك فى أنه قتل الجبلاوى ، ومع ذلك يأتيه أن الجبلاوى مات موتا طبيعيا ثم تأتى هنا دلالة هامة ٠٠ ان الجبلاوى يرسل الى عرفة وهو يموت انه راض عنه ، والدلالة هنا مزدوجة ٠

ذلك أن الاشتراكية فى الحقيقة تعنى تحرير الانسان من سـطوة الضرورة فى اطارها الاجتماعى ولكن ليس « لنمضى العمر فى فراغ وغناء » « فان ذلك حلم جميل ولكنه مضحك » كما يقول عرفة ، حلم يتنافى فى حقيقة الأمـر مع جوهر الانسان وامكاناته الأساسية ٠٠ الجـدل الحر والمفتوح مع العالم ، والذى بدأ بتأكيده نجيب محفوظ فى القصة ٠ ان الاشتراكية تحرر الانسـان من سيطرة الضرورة فى انغـلاقها ليعود الى ممارسة جدله الحر « ويصنع الأعاجيب » على حد قول عرفة ٠ وبذلك فان هذا التغيير يحمل بالضرورة العودة الى النزوع الى المطلق ٠ ولذا فاننا نرى الجبلاوى يبارك عرفة ٠ حيث ان الجبلاوى فى الوقت نفسه قد مات ٠٠ وتلك اشارة واضحة وقاطعة من نجيب محفوظ تؤكد فهمنا ذاك ٠ اننا

اذن فى هذه الحالة أمام تأكيد قيام الجدل الذى يأبى بأصالة هذا المطلق ويرفض أى تحديد له ، رغم النزوع المستمر نحوه ـ وذلك ما يعنى موت الجبلاوى ومباركته لعرفة أيضا • وذلك يبـدو كعرض مجرد لما تعنيه المرحلة الاشتراكية ـ وعلى نحو ما نستطيع نحن خاصة رؤيته •

وتبقى نقطة غامضة وهى كيف يقوم الجدل الحر ثانية فى قلب أو اثر هذا الحسم فى وجه الضرورة اننا لا نجد ايماء بما نثيره من أن الاشتراكية تحمل بتناقضها بذور ما بعدها •

ان هذا ربما يتضح ايحـاء به حين ترى نجيب محفوظ يعـود الى واقعنا الخاص ، لنلمس فى هـذه الحالة القضية التى يلوح معها معنى الجدل الحر المأساوى ، والذى يظل غامضا فى قلب الحركة الاشتراكية ، وبشكل خاص حيث يتمخض واقعنا عن ايمـاء به فى اطار من التعقيد والغموض الشديدين •

ج ـ اللص والكلاب

(ملامح غامضة نحو مفهوم الثورة الأبدية)

ان نجيب محفوظ يعود فى (اللص والكلاب) لواقعنا • بما يميزه من انفلات فى الاستغراق المحكم والاطار السـكونى تبعا لقيام المطلب الشمولى فى قلب مطلب التغيير فى الواقع ، وسبقه بالتالى للموقف الحاضر وكشف بذور المرحلة الجـديدة ، مع ارتبـاطه بنسيجه ومظـاهر نفى الانسان فيه •

انه اذ يتناول الموقف فى مرحلة ارتباطنا بالاشتراكية ، فذلك يعنى تخطى الرفض المأزوم ، والالتفاف المبهم للواقع حول الفرد لنواجه التحاما تنجلى معه الأزمة فى أبعادها كاملة امتدادا من كمال عبد الجواد ، وفى اتصالها بالعصر ومقومات النفى ، وما ينشأ عن ارتباطها بالاشتراكية من دلالة تنعكس على ذلك كله •

ان سعيد مهران بطل « اللص والكلاب » مثل رؤوف علوان أستاذه ارتبط وجوده بالقضـية الاجتماعية بحيث جعل من الاشتراكية القضـية الكاملة والحـل الذى يستوعب أزمتنـا كلها بالتالى ـ وهو بذلك نفس الارتباط الملحمى فى الواقع المصرى وهو نفس بداية كمال عبد الجواد ، ولكن ذلك يمضى كما سنرى نحو اضافة تعنى الثورة التى طرح مفهومها كمال عبد الجواد فى نهاية الثلاثية بشكل مبهم ارتباطا بالاشتراكية •

وأن تستوعب الاشتراكية أزمتنا كلها فهو ما بدا أملا منذ تبلور الأزمة عند كمال ـ وعلى هذا النحو استطاع سعيد مهران أن ينشأ على صورة رؤوف علوان وأن يعمق ارتباطه ملحميا بالقضية ، وكلاهما فى الحقيقة يؤكد هذه الملحمية لدى الآخر خلال ارتباطهما الأول ٠٠ اننا نرى رؤوف علوان يتحدث عن سعيد الى أبيه فيقول « انظر فى عينيه سيكون ممن يقوضون الأركان » « ٠٠ وكان الزمن ممن يستمعون لك ٠٠ الشعب ٠٠ السرقة ٠٠ النار المقدسة ٠٠ الثروة والجوع ٠٠ العدالة المذهلة » ونحن نتأكد أن ضرورة الالتحام بالواقع جعل الانتماء يتخذ هذه الصبغة ، حين ندرك أن ثمة علاقة وثيقة منذ البداية ما بين الشيخ الجنيدى الصوفى والتزام سعيد ، فالشيخ الجنيدى يحرك الحس الملحمى لدى سعيد الصبى ، ويأتى رؤوف علوان ليكون بديلا له على مستوى القضية الاجتماعية ، وهذا ما ندركه فى كيفية تصور سعيد لرؤوف علوان حين نعرف به « الطالب الثائر ، الثورة فى شكل طالب ، وصوتك القوى يترامى الى عند حجرة أبى فى حوش العمارة ، يوقظ النفس عن طريق الأذن ، عن الأمراء والباشوات يتكلم ، وبقوة السحر استحال السادة لصوصا ٠٠ وصورتك لا تنسى وأنت تمشى وسط أقرانك فى طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة ، وتمصون القصب ، وصوتك يرتع حتى يغطى الحقل وتسجد النخلة ـ تلك الروعة التى لم أجد لها نظيرا ولا عند الشيخ الجنيدى » ٠

علاقة سعيد بالقضية الاجتماعية علاقة ملحمية بديلة عن علاقته بالشيخ ٠ وعندما يخرج سعيد من السجن يفاجأ بأن رؤوف علوان ارتبط بمرحلة الانتقال على نحو يبدو تخليا عن مبادئه ٠٠ وما يجب أن نؤكده مبدئيا أن ارتباط رؤوف علوان بهذه المرحلة ومهادنته لمن كان يحاربهم ، ليس خيانة لمبادئه بالتحديد ، وانما واقعنا يتسم بخصوصية أعطت موقف اليساريين لدينا جميعهم طابعا مختلفا عن كل اليساريين غيرهم ، وجعلتهم فى موقف مريب بالنسبة لليساريين التقليديين ٠ وان تلك الخصوصية تفترض فى النهاية شجبا للارتباط الملحمى بالقضية الاجتماعية ولا جدال أن حالة الاحباط هى ما يحيط برؤوف علوان قبل أى شىء آخر ولكنها ليست الخيانة كما سيردد سعيد مهران باستمرار ٠٠ ان رؤوف علوان ليس سوى وجه سلبى لأزمة سعيد مهران ٠ ذلك مثلما كانا وجها واحدا للالتزام فهما مع تكشف الأزمة وجه واحد أيضا ولكن أحدهما ذو صبغة سلبية والآخر أتيح له أن يحمل نبرة الثورة بمعنى مترام وبشكل يتعدى حدود التغيير الإجتماعى الملح ٠

بداية رحلة سعيد مهران القاسية والقصيرة تأتى من مدخل يبدو بعيدا عن قضيته الأساسية التى كان يتحدد من خلالها كل شىء ـ القضية

الاجتماعية ــ وليست عن طريق رؤوف علوان حين يرميه بالخيانة لمبادىء هذه القضية ·· يبدو مدخل أزمته عن طريق علاقته بالآخرين خيانتهم وانكارهم له ·· خيانة تبدو نوعا من الخلل ·· بداية نحو تكشف فساد عام ·· زوجته وصديقه عليش وابنته · وهذا ما يعكس على خيانة رؤوف علوان ــ رغم تصوره هولها وبعدها ودلالتها الواسعة ·

بعد لقـائه بعليش وابنته يلتقي برؤوف على نحـو غريب انه في الحقيقة لا يجد انسانا يهرب من صورته القديمة · ان ما يبدو من رؤوف علوان يعكس احساسا بالافلاس قبل أى شيء وما يبدو من خيانته أمر لا يمكن احتماله بالنسبة لسعيد بعكس احتماله لخيانة عليش وزوجته ــ رغم التأثير المتبادل للخيانتين ــ وذلك لانه مع رؤوف علوان يصطدم بجوهر حياته السابقة ، بل ويظل وجوده في حالة من البكارة ، ليكتشف العالم من جديد · يعود هاملت وكمال عبد الجواد ، ولكن على نحو أكثر اكتمالا ·· انه يملك في هذه الحالة اطلالة نافذة على ملامح عداء شديد في قلب مطلب التغيير القـديم ·· يكتشف أن ثمة نفيا كاملا للانسـان ــ وهو هذا النفي المصرى ملتقيا مع النفي الحضارى التاريخي ــ وأن ثمة عراء يمتد على مرمى البصر لا أثر فيه له ــ نفي وتواطؤ من الجميع ومن كل شيء ذلك وفي الوقت نفسه الذى يطـرح على القضـيـة الاجتمـاعية الاستمرار الثورى المحتوم ولكن من خلال الأزمة الشاملة اننـا نسمعه يصرخ بداخله ضد رؤوف علوان « ·· تخلقنى ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تتجسد في شخصي ·· كي أجد نفسي ضائعا بلا أصـل وبلا قيمة وبلا أمل » ولكنه قبل أن يرميه بالخيانة في جوهر الأمر انما ينعى التزامهما القديم أمـام تلك الوطأة الشـديدة المعقدة التي أحاطت بالتزامهما ذاك من قبل عداء أبعد من مجرد تعثرات التحول الاشتراكي · وطأة تحمل مصير الواقع المصرى في ارتباط بالمستقبل الانساني كله ·

ان سعيد مهران لا يطرح على نفسه الأزمة كما يعيشها على نحـو ما رأينا لدى هاملت فالوجه الفكرى وجه للمعاناة انه يستمر في تأكيد ذاته بتأكيد القضية الاجتماعية كما ارتبط بها ملحميا واستمرار مطلب القضية الاجتماعية هو أمر محتوم ، ولكنه أصبح مندرجا في أزمة الواقع المصرى الأوسع ، مؤكدا لثورية أشمل وأخطر ، أما الالتزام في صورته الأولى والملحمية بالنسبة لسعيد فالواقع بكل أبعاده كما سيتكشف له ، جعل من هذا الالتزام مولد اخفاق ، وعاد به في مواجهة وجوده ليجد نفسه ضائعا بلا أصل وبلا قيمة أو أمل ·· وليس من الصحيح أن اشتراكيتهما لم تتحقق ، وانما الصحيح أنهما من خلال موقفنا الخاص بدأت تكشف عن ملامح محتومة للوضع الانساني كله وارتبـاط بمعنى واسع مفتـوح للثورة ، واستمرار حركتها هو من هذا الارتباط · والموقف على هذا النحو

يتضح حين يبدأ سعيد مهران رحلته القصية الكثيفة حيث يضع فيها ازاء العالم وجوده كاملا فى حالة ذات بكارة خاصة يطل منها مطلب مبهم كشبح ، لا يدرى كيف أطل على هذا النحو • انه ازاء مواجهة مأساوية •

البداية هى حالة من الالتباس فى الوجود أصلا ، وما يحدث بعدها هو أن يخلى بينه وبين نفسه فجأة ليواجه فى أعماقه أصالة مختلفة تبدو الشيء الوحيد الأصالة ازاء زيف شامل • وتبدو أمام معركة غير متكافئة بشكل رهيب • عداء كامل ، لكل ما ثار فى أعماق سعيد مهران من تمرد كونى صادق ، يواجه معه تناقضا فى أغوار الواقع حوله ، بؤرة هـذا التناقض بين مطلب التغيير والنفى الشـامل ـ نفس اطار أزمتنا منـذ البداية • وكل شيء يبدو خاضعا للخارج ، وكل شيء يبدو بعيدا تماما عن تلك الصرخة فى أعماقه لأجل عدالة مذهلة ومعنى ضائع لكل الأشياء وثمنا لكل الألم • وقد يطلقها سعيد باعتبارها ما زالت تعنى الاشتراكية فقط أو الاشتراكية الملحمية ، ولكنها فى الحقيقة وكما ترتبط بمعاناته هى الشمول الذى يحيـل اليه الموقف كله وبتعقده •• بحيث ان قتل رؤوف علوان ـ الاحباط ـ لم يعد يمثل انتقاما لخيانة ، بل رجوعا بالجميع الى بداية حقيقية « فلكى يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك » ومن الواضح أن محاولة اللجوء لملحمية صباه ـ الشيخ الجنيدى ـ محاولة مستمرة خلال العمل ، ولكنها تنتهى الى اكتشاف تصدع الحس الملحمى لكل وجوده وتعيش تناقضه المأساوى ـ وتبعـا لذلك يقول فى نفسـه للشيخ « من المؤسف أننى لم أجد عندك طعاما كافيا ، كما هو مؤسف أننى نسيت البدلة ، كذلك عقلى يتعذر عليه فهمك وسأدفن وجهى فى الجدار ولكنى واثق من أننى على حق » • ان الشيخ الجنيدى بالقيمة التى يمثلها فى واقعنا لم يعد سوى أحد أبعاد النفى ، أصبح عنصر تواطؤ مع عناصر أخرى فى وجه سعيد مهران ، حيث يتجسد لسعيد وهو فى داره حلم معقد ينطوى على كل مقومات العداء والنفى •

« حلم أنه يجلد فى السجون رغم حسن سلوكه ، وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة فى ذات الوقت ، وحلم أنه عقب الجلد مباشرة سقوه حليبا ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان فى بئر السلم ، وسمع قرآنا يتلى ، وأيقن أن شخصا مات ، ورأى نفسه فى سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارىء فى محركها واضطر الى اطلاق النار فى الجهات الأربع ، ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب فى السيارة فقبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس ، عند ذلك هتف سعيد مهران اقتلنى ان شئت ولكن ابنتى بريئة لم تكن هى التى جلدتك بالسوط فى بئر السلم وانما أمها ، أمها نبوية بايعاز من عليش سدره ، ثم اندس فى حلقة الذكر التى

يتوسطها الشيخ علي الجنيدى كي يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ وسأله من أنت وكيف وجدت بيننا ، فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية ، فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فعجب سعيد وقال ان المريد ليس في حاجة الى بطاقة وانه في المذهب يستوى المستقيم والخاطىء فقال له الشيخ انه يطالبه بالبطاقة ليتأكد أنه من الخاطئين لانه لا يحب المستقيمين ، فقدم له مسدسه وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة ناقصة في ماسورته ، ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلا ان تعليمات الحكومة لا تتساهل في ذلك فعجب سعيد مرة أخرى وتساءل عن معنى تدخل الحكومة في المذهب فقال الشيخ ان ذلك كله تم بناء على اقتراح للأستاذ رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ فعجب سعيد للمرة الثالثة وقال ان رؤوف علوان بكل بساطة خائن ولا يفكر الا في الجريمة فقال الشيخ انه لذلك رشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أى شخص في الدنيا تبعا لقدرته الشرائية ، وان حصيلة ذلك من الأموال ستستغل في انشاء نواد للسلاح ونواد للصيد ونواد للانتحار .. فقال سعيد انه مستعد أن يعمل أمينا للصندوق في ادارة التفسير الجديد ، وسيشهد رؤوف علوان بأمانتي كما ينبغي له مع تلميذ قديم من أنبه تلامذته وعند ذلك قرأ الشيخ سورة الفتح وعلقت المصابيح بجذع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر هنيئا فالحسين لكم . وفتح عينيه فرأى الدنيا حمراء ولا شيء فيها ولا معنى لها » .

في هذا الحلم يتجسد كل العداء ، وكل الغياب لما هو حقيقي وكل ما يعني أى دلالة حية للحرية أو القيم ، كل عناصر الواقع تتسم بالعداء الشديد ازاء تمرده الصادق الذى ولدته خيبة ملتبسة في القضية الاجتماعية مبدئيا . والعداء يؤدى مهمته الأساسية المقصودة بالنسبة للانسان .. وهي عزله ومحاصرته ، حتى ان سعيد مهران يبدو مهددا بنفس ما حاق برؤوف علوان كما يحيل الحلم الى ذلك .. ويمتد العداء حتى علاقته بالشيخ الصوفي في علاقته بالواقع كله ، والذى يغدو وضعه في الموقف تأكيدا للخلفية العبثية المميزة للواقع – وليس لوجدان سعيد مهران ، فهو يظل الثائر حتى وهو في اللحظات الأخيرة لموته مستسلما للامبالاة .. وما يزيد عزلته تلك الحقيقة الهامة التي تؤدى اليها معركته مع الواقع .. المشاركة في الشر . لقد كانت مهمة هاملت أن يرفع عن عالمه التلوث ولكنه بالتحامه به يشارك في الشر الذى يتسم به الواقع والذى يدعوه لدفعه عنه . ان نفى الانسان المضمن في كل مقومات الموقف يجد تجسيده البالغ هنا في هذه المشاركة في الشر من جانب

سعيد مهران ٠٠ انه يقتل من لا يستحق القتل ومن لا يعرفهم ، يقتل أكثر من برىء وفى قتله هذا يتبدى الوجه الغامض للشر الشامل ، الذى يعنى هذا النفى « أنا لم أقتل خادم رؤوف علوان ٠٠ كيف أقتل رجلا لا أعرفه ولا يعرفنى ؟ ان خادم رؤوف علوان قتل لانه بكل بساطة خادم رؤوف علوان ٠٠ وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لى ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب » بذلك فسعيد مهران يحس أنه صدى لضياع شامل لكل فرد فى وضع معقد شديد العماء « ٠٠ ان من يقتلنى انما يقتل الملايين ٠٠ أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه » ٠

وهو يعيش الأمر بصورته المزدوجة والتى أصبحت ملتحمة فى الوقت نفسه ٠٠ استمرار قضية الاشتراكية فى اطار الأزمة الشاملة ٠ والتى تتحدد من التناقض فى لقاء الاشتراكية بالنفى ٠٠ لذلك فهو يردد كثيرا عن تعاطف الملايين وعطفهم عليه عطفا صامتا كأمانى الموتى ، ولكن لتمتد نبرته فتحيط الثورية الكاملة ٠٠ وهو يحس جوهره الثورى بالفعل على هذا النحو ، « الناس معى عدا اللصــوص الحقيقيين وذلك يعــزينى عن الضياع الأبدى ٠٠ أنا روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصنى التنظيم على حد تعبيرك ، وأنا أفهم اليوم كثيرا مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة، ومأساتى الحقيقية أننى رغم تأييد الملايين أجدنى ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة منه عدم معقوليته ولكنها ستكون احتجاجا داميا مناسبا على أى حال كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل » ٠٠ ثم تعلو نبرته لتضم هذا التعقيد والتناقض بين قضية المجموع والضياع الفردى والالغاء ، تعلو فى حس حاد بالثورية فى أشمل معنى « ٠٠ وقضى بأنه عظيم بكل معنى الكلمة ٠٠ عظمة هائلة ، ولكنها مجللة السواد عشيرة المقابر ، ولكن عزلتها ستبقى بعد الموت٠٠٠ وجنونها تباركه القوة السارية فى جذور النبات وخلايا الحيوان وقلب الانســان » ٠

اننا هنا نصل الى ايحاء كبير الوقع لمفهوم الثورة الأبدية الذى عرض على لسان أحمد شوكت اليسارى وكما تخايلت بالمعنى الحقيقى لكمال عبد الجواد فى نهاية الثـلاثية كفكرة مبهمة تنطوى على حـل أزمة مصر المعـــاصرة ٠

وهنا فرق جوهرى بين كمال عبد الجواد وسعيد مهران ٠ ان كمال عبد الجواد وسـعيد مهران وجه واحـد للأزمة يتكشف لنـا بطريقتين مختلفتين تبعا للمرحلة التاريخية وتحملان بالتالى فارقا هاما هو الفارق بين مرحلتين ٠ كمال عبد الجواد يكشف الأزمة بالرفض المأزوم ، وسعيد

مهران يكشفها بالالتزام الذى ينتهى الى التــأزم ، حيث تأتى رحلته عكس رحلة كمال وتصل لنفس النتيجة مع فارق هام هو أنه يخوض رحلة هاملت المصرى كاملة ، بالتحامه بالواقع ومعــاناته ومشاركته فى تأكيد حالة الشر الغامضة التى تعنى اجمالا نفى الانسان ، ويؤدى التحامه الى بداية اعطاء الموقف بعده الثورى أو التراجيدى انه يخطو بالفعل نحو مفهوم الثورة الأبدية ، والذى لاح لكمال وتساؤله لنفسه وللواقع المصرى عموما « هل تستطيع أن تكون ثائرا أبديا » وخاض سعيد معاناة تكشف ما يمكن أن تعنيه هذه الفكرة وذلك فى المرحلة التاريخيــة التى تملك كشف ذلك ٠

لقد انتقل سعيد مهران ــ ممثلا للواقع المصرى كله ــ من ملحمية الشيخ الجنيدى الى ملحمية القضية الاجتماعية التى باتت بديلا عن الأولى ومن خلالها وازاء العداء يلوح جدليا مفهوم الثورة الأبدية ٠

ان مفهوم الثورة الأبدية بمعناها الكامل وليس كما يعنى أحمــد شوكت ٠ تعنى الحالة الصحيحة لوجود الانسان وعودة الى الوجه الحقيقى بعد غيبة طويلة خلال التاريخ ، عودة الى الوجود المأساوى بطبعه ، ذلك المفهــوم الذى لابد أن يطرح على الوضع الانسانى كله خلال مــد الحركة الاشتراكية وان كانت ملامح واقعنا الخاصة تحمل مبادرة له تبعا لما أكدنا وكما حاولنا الايحاء به من خلال تجربة نجيب محفوظ الروائية ٠

ان ما حاولناه فى هذه الملاحظات من طــرح مفهوم جديد للمسرح وللتراجيديا فى ارتباطها بمشكلة التجربة الانسانية ــ يبدو خطوة ضرورية على ما نعتقد للتوصل الى تجــربة ذات فاعلية فى مسرحنــا فى ارتباط بالموقف الشامل وأزمة المسرح الأوروبى كما تصورناها ، وهو ما نستند اليه بالضرورة والمحاولة فى النهاية وكما هو مفترض فى كل ما سبق ، انما تتم بدءا من مواجهة موقفنا التاريخى بكل ما يحتويه وبالشكل الحاد المعقد الذى نعيشه حاليا وباعتباره من أعقد المواقف فى العالم الثالث ، حيث يتجمع فيه أكبر وأعمق قدر من التناقضات ــ وان أزمتنا مثلا مع الحركة الصهيونية تجمع أعمق المتناقضات التى طرحها هذا العصر على نفسه وقدرا كبيرا من اخفاقات التجربة الانسانية خلال كل الفترة السابقة ــ مثل هذا وغيره يدفع بنا نحو تجربة عنيفة وعلى مساحة عريضة وعميقة من التوتر الذى لا مفر أن نواجهه ، وبمعنى مصيرى والنقطة الهامة فى آخر الأمر ربما أمكن أن نوجزها على النحو التالى ٠٠ ذلك أننا قد نفترض أن الأمر فى مجمله محاولة فى الجدل المفتوح من زاوية المسرح ٠٠ الجدل المفتوح الذى نؤكد عليه فى وجــه اخفاق الفلسفة عامة والجــدل المغلق خاصة ٠ وقد نفترض أن ما حاولناه هو رؤية جديدة من هذا الجانب

للتراث الأوروبى ، ليكون ذلك بديلا عن افتقاد تراث لدينـا تقوم عليه تجربة ذات فاعلية تواجه حقيقة موقفنا ومطلبنا ــ وهو فى الحقيقة أهم افتراض حيث ترتبط تلك الرؤيا أساسا وبالفعل بموقفنا ، موقفنا الذى يسمح بمبادرة يمكن أن يجد المسرح معها دوره الحقيقى لنا ومخرجا من الحلقة المغلقة فى المسرح الأوروبى ·

قد نفترض ذلك ولكنا قبل هذه الافتراضات انما نسلم أن المسألة ليست تنظيرا لما سيكون أو يجب ، انما تبقى مجرد زاوية للبدء فى تجربة كل ما يمكن تحديده بالنسبة لنا وللوضع الانسانى الراهن هو محورها · فبرغم كل ما عرضنا يظل الأمر مرهونا بالتجربة ، ويبقى لنا جهد التعرف على النفى بشجاعة ·



حاشية



من الواضح أن كل ما تؤكده تجربة نجيب محفوظ هو ملامح المفهوم التراجيدى وايحاء غامض عن مفهوم الثورة الأبدية على نحو ما يمكن أن نعنيه ـ وذلك تحقق على نحو لا يجد مقياسه بالطبع فى الافتراضات التراجيدية ٠ ولكننا اذ نرى المحاولة تأتى فى مجال الرواية ولا تأتى فى مجال المسرح ـ وان أتى ما يوحى بها كمحاولة (ألفريد فرج) ومحاولة (يوسف ادريس) فى بعض جوانبهما ـ فان هـذا يجعلنا نتساءل هل الأمر هو مجرد أزمة المسرح نفسها كما تتبعناها فى المسرح الأوروبى ؟

من الطبيعى أن ثمة ما يسبق ذلك ٠ ونود أن نشير الى نقطة هامة منه يجب أن تكون ماثلة قبل ما عداها عند النظر الى امكانات قيام تجربة ذات فاعلية فى مسرحنا ، تلك النقطة تتحدد فى أن علاقتنا بالفن تتسم بخاصية مرتبطة بنفس ما أشرنا اليه عن الملحمية واذا كانت هذه الملحمية دخلت معركتها مع هذا العصر على مستوى مطلب الواقع فان تأثيرها على علاقتنا بالفن تجد أو ما زالت تجد تحكما كبيرا فى وجداننا ٠

وربما كانت نظرة سريعة على طبيعة الشعر والموسيقى باعتبارهما الرافدين الأصليين للفن فى واقعنا ـ لفترة طويلة ـ تعطى احساسا سريعا بهذه الحقيقة فنلاحظ أن الموسيقى لدينا وحتى الآن تفتقد معنى البناء العضـوى والحـركى الذى نجـده فى الموسيقى الأوروبية ـ ونعنى هنا الكلاسيكية بالذات ٠ فالموسـيقى الأوروبية تجسد موضـوعها تجسيدا دراميا بالمعنى الجوهرى ، نعنى قيامها بعملية بناء تصدر عن حركة مطردة تجمع بين تناقض ما كما تجسده كيفيات الموسيقى ، لتصل بنا الى تأثير مكتمل متلاحمة عناصره تماما خلال هذا الاطراد ٠٠ بحيث نجد أنفسنا محاطين بانطباع محكم ـ اذا لم نقل رؤية ما ٠

وهذا بعكس موسيقانا التى لا تقوم على بناء بهذا المعنى الجدلى ، وانما تقوم على تركيب ذى أجزاء مستقلة أو جمل موسيقية منفصلة لا تجمع بينها عضوية أو حركة متلاحمة فى اطراد وبمعنى آخر تفتقد أى بنـاء يجسد احساسا متصـلا يؤدى الى اكتمال ما له بنيته وروحه الخاصة ٠ ونفس الشيء يبدو أن الشعر يؤكده فى اطار علاقتنا العامة به ٠ فنرى ذلك الاستقلال المتاح لكل بيت على حدة دون التحام عضـوى وفى بناء

محكم له حركة ذات هدف واكتمال · وجوهر المحاولات المعاصرة في الشعر لدينا ، يتجه بشكل غير مباشر لحل هذه المشكلة أساسا رغم ما يفترضونه من أهداف أخرى ، ويبدو أن نجاح محاولتهم أو اخفاقها أو مسخها مرهون بالدرجة الأولى بالقدرة على تجاوز هذا المعوق في حسنا الفني ·

وحين نسمح لأنفسنا في هذه الحدود الضيقة بالنظر لمسرحنا في سمة عامة فنحن بازاء تأكيد نفس الشيء ·

فتجربة توفيق الحكيم في المسرح تحمل اشارة لذلك · فقد كانت هناك فرصة أمام توفيق الحكيم لمحاولة يمكن أن يتوفر لها مبدئيا مفهوم ثوري تراجيدي صدورا عن نفس الموقف الذي عاشه ونجيب محفوظ مع جيلهما ـ على وجه التقريب ـ والذي أتاح لنجيب محفوظ أن يعكس تلقائيا ملامح حقة لمفهوم ثوري وايحاء بالمفهوم التراجيدي بمعناه المفتوح ـ ولكنا نجد مسرح توفيق الحكيم يقوم على أساس أقرب الى الملحمية · مرتبطا ذلك بفكرته عن التعادلية · فهذه الفكرة قامت لديه باعتباره يحدد موقفا خاصا لنا ازاء التيارات الأوروبية ، موقفا وسطا ازاء تطرفها من جهة ، وحقيقة هذه الفكرة أنهـا تمثل تجاوبا شديدا مع جوهر هذه التيارات الأوروبية وليس ردا على تأثيرها ·· ان هذه التعادلية مرادف للجوهر السكوني فيها ـ مرادف لنفس الأفكار السكونية في الفلسفة وفي الاجتماع وفي علم النفس· فحديثه عن جانبي العقل والقلب والوصول الى توازن بينهما يواجهنا بنفس فكرة التكيف في جوهرها ·· التكيف مع العالم ـ فلسفات تبنى ما يقدمه العالم وفكرة التكيف على المستوى الاجتماعي وفكرة التكيف كما يؤكده علم النفس وعلى نحو ما عرضنا لها جميعا في المقدمة ·· والتي تعني في النهـاية تجميد فاعلية الانسـان في ماهيات ·

وبغض النظر عن الأسباب الكامنة التي أدت الى ذلك والتي قد تكون متشعبة ، ومع ادراكنا لصعوبة التعرض للجهد الكبير الذي بذله هـذا الرائد بشكل عام في تأكيدات هامة عن المسرح فان الشيء الذي نود أن نلمح اليه أن هذا الحس الملحمي ضمن عوامل أخرى كان سببا في عدم التوصل الى ما يشبه نتيجة نجيب محفوظ أو نتائج آخرين في المسرح المصري بدأت تلوح أخيرا في خفوت وسط الاطار العام لمسرحنا · وربما على هذه النقطة ، ذلك أن الاطار الذي سادت فيه حركة المسرح منذ قيام الثورة حتى الآن تعطي دلالة مباشرة لذلك ، فقد اتخذت ما يمكن أن نسميه حالة تفاؤل عام أعقبهـا في الفترة الأخـيرة حالة تشـاؤم · وتفسير الأمر على ما نعتقد أن الموقف الأول التفاؤلي ذا المضمون الاجتمـاعي لم يكن يمثل نسيج الموقف كاملا ، كان نظرة ملحمية تبتعد عن الاحساس بوجود

حالة تناقض بين مطلب التغيير ومطلب آخر أو الثورية المحددة للتغير وحالة الواقع الخاصة ، لذلك يأتى رد فعل تمثله الأعمال الأخيرة منطوية على قتامة ، وهى أيضا قتامة ملحمية ذات طابع ساكن وليست بذلك مرتبطة بالتجسيد العدمى ـ رغم تردد نبرته جزئيا ـ وانما هى حالة من الالتباس وقنوط لا يصل الى احتواء التناقض القائم ٠

نريد بذلك أن نلمح مبدئيا الى هذه النقطة الأساسية التى كلما تم تجاوزها على مستوى ما نواجهها على مستوى أبعد ٠ ان الارتباط بالجوهر الجدلى للفن وحتى النهاية أمر ما زال يجد مقاومة فى حسنات الفتى ٠ تلك هى النقطة باختصار ٠

ونود أن نعود للاشارة الى النقطة الأساسية وهى الارتباط بالموقف التاريخى لنؤكد على جانب منها وهو أن قيام التجربة التراجيدية بمطلبها الجديد خارج الموقف التـاريخى لا يعنى ببسـاطة شيئا أو يعنى نفس الرؤيا العدمية التى قامت خارج الموقف التـاريخى فى المسرح الأوروبى ولكن الحركة الاشتراكية تمضى بما تحمله من تناقض نحو موقف مفتوح يعطى هذا الارتبـاط حريته الكبيرة على أعتـاب المفهوم الثورى للتجربة الانسانية فى تجاوزها لحصار التاريخ ٠

والملاحظ عند عدم الارتباط بالموقف التاريخى فى تجربة اليونان وتجربة شكسبير هو حالة التوازن بين الواقع والانسان بما يعنى امتلاكه المبادرة نسبيا فى جدله مع العالم بما يتيح قيام التجربة التراجيدية بخارج الموقف التاريخى ، وكون الموقف التاريخى يحمل بذور التراجيديا فهذا سيعطى للتراجيديا فى دورها الوظيفى وفاعليتها طابعا خاصا ، بل ويتيح لها عملية تطور بعكس التجارب السابقة قصيرة الأجل محدودة الملامح وهذا بدوره له صلة بالمشكلة الكبيرة ، مشكلة المواضعات ٠

فلقد رأينا منذ أزمة التراجيديا كيف يبدو أن مشكلة التوصل الى مواضعات لقيام تجربة كاملة تبدو أمرا مستعصيا واذا كنا أشرنا أن ثمة معوقات أساسية فى مسرحنا حالت دون طرح المفهوم التراجيدى عليه فان مشكلة المواضعات فى مداها العام لها صلة بالأمر فالمفهوم التراجيدى فى انبثاقه من الموقف التاريخى يمكن القول بانه طرح خلال تجارب روائية معاصرة مثل تجربة الروائى اليونانى المعاصر (كازانتزاكى) فيلاحظ أنه كتب للمسرح ولكن بعيدا عن هذا المفهوم مما يزيد من تأكيد قيام مشكلة المواضعات ولا يبدو بالنظر الى التراث الأوروبى أن ثمة منطلقا تجاهها أبعد من الافتراض الذى توصل اليه بيكيت فى نهاية محاولات أخفقت كلها أمام هذه المشكلة ـ نعنى ما اكتشفه من ضرورة أن تقوم المواضعات

في داخل العمل نفسه ونسيج النص وبذلك يواجه التبعثر الشديد في الواقع المعاصر والذى لا يتيح الالتقاء اطلاقا حول مواضعات عامة للمسرح ٠

ولكنا يمكن أن نلاحظ أن هذا التبعثر كان حقيقة ذات حدين ذلك أنه يعطى فرصة واسعة للتوصل وللتطوير عندما نسلم خاصة بالافتراض الذى تكشف مع تجربة بيكيت ونعتقد أن ما يمكن أن نفترضه فى المطاب المعاصر للمسرح من كثافة وخصوبة قد يلتقى بذلك ٠

فالارتباط الأساسى بالتجربة اليونانية وتجربة شكسبير باعتبارهما محققتين أصالة للأسس والجوهر – هو أمـر واضح وقد تملك التجربة اليونانية ما تقدمه لمشكلة المواضعات كما أن تجربة شكسبير تظل أقرب الينا ٠٠٠ ولكن الشيء الأساسى والأشد قربا الى تجربتنا بالنسبة لمشكلة المواضعات هو نتاج المرحلة التى تبدأ بابسن وحتى الآن ٠٠ فثمة ثلاثة عناصر تصدر عنها محـاولات هامة تعرض نفسها علينـا حيال مشكلة المواضعات ٠ هذه العناصر هى معطيات الموقف التاريخى العينية ، مستوى التطور فى اسـتخدام كيفيات الفن المتعددة فى مجال الشعر والموسيقى والتصوير – مستوى التطور الآلى فى المسرح ، وبدءا من هنا تتبدى لنا على الطريق تجـارب هامة مع التسليم باخفاقها السـابق خـلال أزمة التراجيديا ٠٠ محاولة فاجنر فى لقـاء الدراما بالموسيقى على مسـتوى واحد ٠٠ محاولة الايرلنديين فى لقاء الدراما بالشعر ٠٠ محاولة التعبيريين والمدرسة الفرنسية المشابهة فى لقـاء الدراما بمستوى التطور الآلى فى المسرح وبما فى ذلك محاولات بعض المخرجين الخلاقين لاحتضان اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة فى المسرح ٠٠ ثم محاولة بسكاتور وامتدادها لدى بريخت فى تناول معطيات الموقف التـاريخى بوعى واضـح – رغم قصـوره – ثم معطيات تجسيد الرؤيا العدمية حيث تدخل بالضرورة فى النسيج الجدلى للموقف المعاصر ٠

كل هذه المحاولات تعرض نفسها بالتأكيد لمطلب معقد خاصة حين يكون ثمة تسليم بالحقيقة التى كشفها بيكيت وهى ضرورة قيام المواضعات فى قلب النص بشكل عضوى على نحو ما جسد رؤياه العدمية ، بحيث يبدو النص فى النهاية كحالة تجسيد لأداء نوع من الشعائر والطقوس بكل التفاصيل ٠٠ فكل مقومات التجربة والعرض ملتحمة التحاما عضـويا كاملا بالحوار المكتوب منذ اللحظة الأولى ويلازمه لحركته فيما يتبع تلازما يحركها معه ، وكما يمكن أن نلاحظ فان هذه الحقيقة التى أكدها بيكيت تعرض نفسها بغير وضوح منذ ابسن ٠

وفى حالة سلامة مثل هذا الافتراض فقد يعنى هذا أمرا هاما – يعود بنا للمسرح اليونانى – وهو ضرورة اقتراب الكاتب المسرحى من عالم

العرض وفنون المسرح اقترابا كاملا يقوم على الممارسة ، وربما ذلك يعنى بوضوح أنه يقوم بمهمة المخرج نفسه أو يصاحبه فيها مصاحبة مباشرة ٠

وثمة ملاحظة هامة هنا بالنسبة لحل مشكلة المواضعات ـ حين تحل ـ فهى تواجه فى هذه الحالة سيطرة المواضعات المتعددة التى تستند لأشياء أخرى غير مطالب المسرح ، ومن جهة أخرى فحل مشكلة المواضعات يواجه ما يتردد عن التحدى الكبير من جانب الفن السينمائى للمسرح فالظاهرة الأولى نتيجة طبيعيــة للموقف وخلق مواضعات حقيقيــة ممكنة للتجربة يفسح تلقائيا هــذه الصلة غير الحقيقيــة للنــاس بالمواضــعات المختلفة الشائعة ٠ وفى ذات الوقت فان الابتعاد عن هراء المسرح الواقعى الذى خلق أساسا الفرصة أمام السينما لتلطم المسرح بمعطياته ٠ فحل مشكلة المواضــعات يفترض بالضرورة تجاوز مواضــعات المسرح الواقعى والعودة بالمسرح الى أصله الدينى ٠٠ حيث لا مبرر للمنافسة عندها مع السينما ٠

(أغسطس ـ ١٩٦٨)



المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣٨٣٢ / ١٩٩٣

ISBN — 977 — 01 — 3329 — 9

يمثل هذا الكتاب تجربة مبكرة فى إنتاج الكاتب المسرحى يسرى الجندى حيث انهى كتابته عام ١٩٦٨ وحصل به على جائزة النقد مناصفة فى مؤتمر الادباء عام ١٩٦٩ ، ثم نشرت بعض فصوله فى مجلات : المسرح والآداب البيروتية والطليعة القاهرية .

ولكن نشر الكتاب كاملاً الآن ربما يكتسب اهمية خاصة لما طرحه نظرياً عن فكرته فى (الجدل المفتوح) وهى فكرة تجد الآن مايبررها مبدئيا بعد ما اهتزت فى الفترة الأخيرة فلسفات بدت للكثيرين انها مستقرة ومكتملة ، وفى ظل تحدٍ عام يواجه الفكر الإنسانى بتغيرات عاصفة احاطت بالمجتمع البشرى فى تلك المرحلة من تاريخه . ثم ياتى بعد ذلك ماطرح عن تصور جديد حول تراچيديا معاصرة على ضوء فكرة الجدل المفتوح ، وعلى ضوء رؤيا شاملة لتاريخ المسرح ككل . ثم تاتى إضافة هامة فى نهاية الكتاب تربط بين إبداع نجيب محفوظ الروائى وملامح هذه التراچيديا المعاصرة والتى لم يجد ماايناظرها بنفس الوضوح فى الإبداع المسرحى العربى نفسه .

وهو طرح فى مجمله يفتح افقاً جديداً للحوار فى ظل الواقع الحالى للمسرح المصرى .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب